

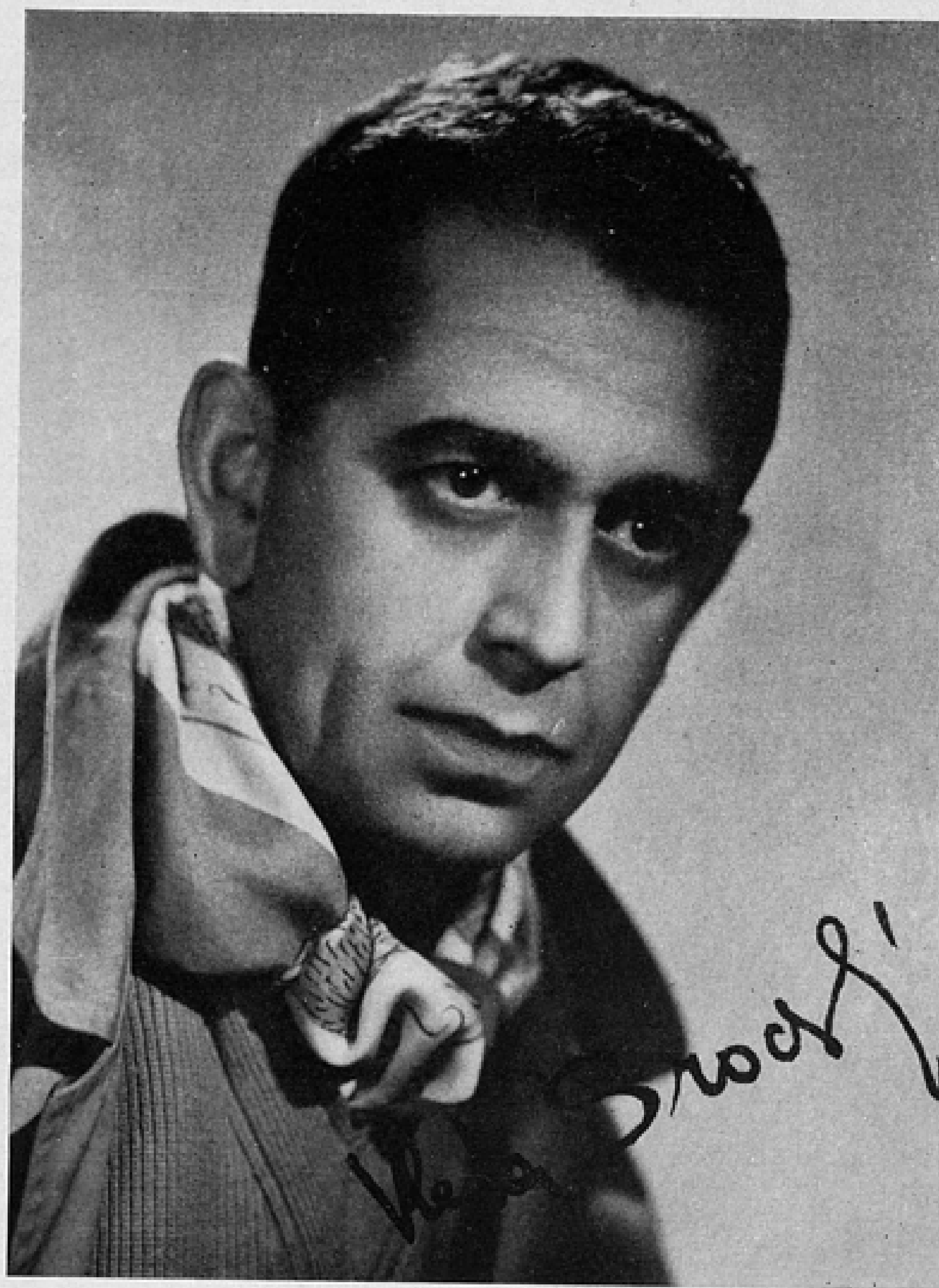
ИСКУССТВО КИНО

7

1964

В НОМЕРЕ:





ЯНА БРЕЙХОВА И ВЛАСТИМИЛ БРОДСКИЙ (см. стр. 100—101)

Содержание

На первой странице обложки — артист Л. Куравлев в роли Паши Колокольникова в фильме В. Шукшина «Живет такой парень»



ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН
ГОСУДАРСТВЕННОГО КОМИТЕТА
СОВЕТА МИНИСТРОВ СССР
ПО КИНЕМАТОГРАФИИ
И
СОЮЗА РАБОТНИКОВ
КИНЕМАТОГРАФИИ СССР

Год издания 34-й

Борис ВИННИЦКИЙ

Активнее!



имановка...

Я вспоминаю сейчас морозный вечер. Хрустит под ногами снег. На белой улице темные силуэты людей. Веселые окрики.

— Соберутся?— спрашиваю я идущего рядом председателя колхоза Филиппа Алексеевича Желюка.

— Да вы не беспокойтесь, будет полный клуб,— отвечает он и, помолчав, несколько виновато добавляет: — Хоть и холодище сейчас там!..

В клубе действительно холодно, тускло горит лампочка. Но ни одного свободного места. Люди стоят в проходе. Передают через головы длинную скамейку, устанавливают перед первым рядом.

Колхозники Тимановки пришли сюда, зная, что не игровой фильм с любимыми актерами и новыми песнями привезли с собой кинематографисты. Они шли на просмотр фильмов научно-популярных, как бы на занятия...

Я вспоминаю сейчас об этом, перечитывая материалы февральского Пленума ЦК КПСС, совещания в Кремле 28 февраля 1964 года, записку товарища Н. С. Хрущева «О некоторых вопросах, связанных с осуществлением курса партии на интенсификацию сельского хозяйства». Если попытаться кратко изложить суть этих документов, она очень проста — надо работать в колхозах и совхозах значительно производительнее, надо подтянуть отстающие хозяйства до уровня передовых, надо разумнее хозяйничать.

Перечитываю и думаю — и впрямь, какой это был бы расцвет нашего сельского хозяйства, если бы все звенья и бригады работали, как, скажем, звено кубанского механизатора Владимира Светличного и бригада украинского механизатора Александра Гиталова!

«Но сколько времени кубанцы говорят о Светличном, и заслуженно говорят, а сколько таких Светличных выросло на Кубани и в других районах за эти годы?— обратился к участникам Пленума Никита Сергеевич Хрущев.— Мало, товарищи! За эти годы можно было бы обучить тысячи Светличных. А он у нас один на весь Союз. Почему?..»

«А сколько на Украине таких бригад, как бригада товарища Гиталова?— продолжал Никита Сергеевич.— Пока очень мало. Почему?..»

И ответил:

«Потому, что часто все еще пассивно подходят к пропаганде его опыта...»

Поэтому в постановлении февральского Пленума записано:

«Необходимо перейти к более действенной, активной, наступательной форме пропаганды и внедрения нового, передового, того, что дано наукой, подтверждено практикой, чтобы все передовое на деле внедрялось в производство. Достижения науки и опыт передовиков надо не только показывать в печати, в кино...»

Остановимся здесь: «...не только показывать в кино...»

Да, речь идет о том, чтобы не только просвещать, а развертывать на местах организаторскую работу — со знанием дела руководить людьми, обучать их, правильно расставлять, конкретно помогать осваивать все передовое, то есть доводить дело до конца.

Но будет ли ошибкой считать, что и самую кинопропаганду надо решительно активизировать, сделать более действенной, наступательной?!

Наши фильмы должны быть активными.

А что это значит — активный фильм?

Какие это пассивные фильмы?

Тимановка... Село на Украине. Та самая Тимановка, в которой жил когда-то Александр Васильевич Суворов.

Здесь, на тимановских полях, в военных лагерях он обучал своих чудо-богатырей «науке побеждать». И сегодня еще нет-нет и вывернет плуг на поверхность ржавое ядро или штык. Жители Тимановки бережно хранят память о великом земляке. Вон над прудом небольшой домик Суворова. Домик с белыми колоннами. Уголок XVIII века. Здесь теперь мемориальный музей. И что самое примечательное — большинство экспонатов собрано тимановцами. Часто сюда приходят школьники. Приезжают туристы, солдаты. Ходят медленно, осматривают в благоговейном молчании.

Но не только суворовскими местами знаменита Тимановка.

Имя Суворова носит местный колхоз. Слава о нем перешагнула границы республики. Это богатое хозяйство. Люди живут в достатке. Сплошь новые дома. Один уютнее другого. Хозяева веселые, приветливые, доброжелательные. В селе две школы, детский садик, больница, радиоузел, мельница. Здесь по-настоящему любят землю, расчетливо ведут хозяйство, и земля щедро платит за труды. Руководит колхозом имени Суворова уже много лет Филипп Алексеевич Желюк. Это по его инициативе колхоз покончил с трудоднями, перешел на гарантированную ежемесячную денежную оплату труда и ввел строгий внутрихозяйственный расчет. И сюда за наукой хозяйничать часто приезжают председатели других колхозов, бригадиры. Приехали и мы, представители Киевской студии научно-популярных фильмов — режиссер М. Винярский, оператор Г. Ефремов и сценарист, автор этих строк,— чтобы рассказать о делах колхоза с экрана.

Мы приехали познакомиться с героями будущего фильма, а заодно показать несколько близких им по теме работ студии.

И вот клуб. Просмотр.

Показываем «Плечо друга» — фильм о коммунистической взаимопомощи. О том, как экономически крепкие колхозы, возглавляемые такими опытными председателями, как Посмитный и Ведута, оказали помощь соседям, потому что коммунизм в одиночку не построишь. Хороший фильм. Но кто скажет, какова его действенная сила? Активный он или пассивный?

Ведь единственное, что может сказать прокат,— такой-то фильм просмотрело столько-то человек. Что говорит этот показатель? Ничего. Абсолютно ничего. Вот и сейчас кто-то где-то укажет: «Просмотрело двести человек». Ну и что же? А вот если бы мы знали, что столько-то хозяйств передовых, просмотрев фильм «Плечо друга», вытащили своих соседей из отстающих, тогда бы не задумывались: выстрел был боевым или холостым? Но, к сожалению, никто вот такой активный, действенный учет не ведет. И тут мы, кинематографисты, работаем вслепую.

Но беда не только в этом. Почитайте аннотации, представляемые заказчиками. Страшная болезнь многих заказных фильмов — многотемье. Заказчик, руководствуясь чисто ведомственными соображениями — чтобы полнее был отчет!— пытается впихнуть как можно больше материала в фильм, не отдавая себе отчета, что такое одна часть, две, три. И когда говорят заказчику, что материал не вмещается, можно услышать:

— А вы в дикторском тексте скажите.

— На чем? Какой зрительный ряд?

— На чем хотите. Вы в кино все можете.

И попробуй не сказать, если за заказчиком решающее слово: быть утвержденным сценарию или нет, быть принятым фильму или нет. О какой же активности фильма в данном случае можно говорить?!

Кому адресован, скажем, фильм «Увеличивайте стада племенного скота»? Та его часть, где говорится о племенной работе в научно-исследовательском институте, не представляет практического интереса для колхозов. А та часть, где говорится о работе в колхозе, ничего интересного не сообщает ученым.

А что произошло в фильме «Высокоурожайные сорта сильных пшениц». Тут потребовали сказать не только о «безостой-1», но и о «саратовской». Показать агротехнику возделывания этих сортов.

И вот в фильме на протяжении каких-нибудь восемнадцати минут дважды производят лущение стерни, посев, уборку, дважды сообщают о влиянии минеральных удобрений. Что это — активный фильм?

Быть может, активный фильм — это фильм, который чему-либо пытается научить зрителя? Я говорю о фильме не чисто учебном, построенном строго по учебной программе, придерживающемся определенной, четко разработанной методики изложения темы и рассчитанном на специальную аудиторию, а о технико-пропагандистском фильме, в данном случае — для массового сельского зрителя.

Если он должен учить, значит ли это, что материал следует излагать в плане лекции или раскадрованной ведомственной инструкции, перегруженной цифрами, а дикторский текст вести в ключе канцелярских рекомендаций?

Нет. Нет и нет.

На таких фильмах удивительно дружно засыпают зрители.

Цель технико-пропагандистского фильма — вызвать у зрителя интерес к предмету, заразить его идеей, заставить задуматься, если хотите, потрясти его, чтобы он не только не забыл о том, что сейчас видел на экране, но чтобы виденное не давало ему покоя и чтобы, наконец, нашло свое повторение или новое выражение в делах уже самого зрителя. Вот какой фильм, мне кажется, можно было бы назвать активным фильмом.

Я вспоминаю кинокартину «Александр Гиталов рассказывает». Очень добросовестно потрудился перед камерой новатор. Он подробно рассказывал, часто на крупном плане, как он обращается с механизмами. Он говорил и говорил. Это был фильм-лекция. Что и говорить, немало поработали авторы. Старались. А бригад таких, как Гиталова, на Украине пока мало, сказал с упреком Н. С. Хрущев. И в том, что мало Гиталовых, и наша, кинематографистов, вина. Фильм-то пассивный.

Когда наша съемочная группа приступала в Тимановке к работе над фильмом, тема которого была определена так: «Резервы снижения себестоимости»,— мы сразу решили, что не будем делать фильм-инструкцию. И хоть понятие «хозрасчет» ассоциировалось с бланками плановых заданий, учета и отчетности, мы понимали, что об этой скучной материи надо рассказать увлекательно, показав дела колхоза.

Это решение утвердилось после первой же встречи с председателем колхоза им. Суворова Ф. Желюком. Обаятельный, интеллигентный человек, он увлек нас своими взглядами, своей эрудицией, своими делами крупного колхозного экономиста. Стоило обратиться к нему с каким-нибудь вопросом по хозрасчету в колхозе или системе оплаты труда, материальной заинтересованности колхозников, как он машинально тянулся к карандашу. Минута-другая беседы — и на бумаге уже столбики цифр. Его расчетливость, деловитость феноменальны. Об этой дружбе председателя колхоза с карандашом, о живых людях, умеющих беречь копейку и дорожить рабочим временем, мы и решили рассказать в своем фильме.

Поскольку речь шла о живых делах, сама жизнь внесла коррективы в сценарий. События развивались быстрее, чем снимался фильм. Зимой, когда мы изучали объекты съемок в колхозе «Дружба», той же Винницкой области, хозяйстве, которое мы избрали, для того чтобы показать, как перенимают опыт передового колхоза имени Суворова, не было ничего поучительного. Колхоз «Дружба» только что образовался: объединились четыре колхоза. Объединились колхозы, объединились и их долги. И ничего, кроме долгов и дырявых помещений для скота, в колхозе не было. Но агроном-коммунист Мечеслав Дмитриевич Белоус, принявший пост председателя этого колхоза, а ранее работавший председателем соседнего передового колхоза имени Ленина, развернул такую бурную деятельность, что когда летом приехали к нему на съемку... сценарий пришлось срочно переделывать. Так улучшились дела колхоза, смело перенявшего пример тимановцев.

Не все, конечно, удалось сделать в фильме. Но все-таки отошли от скучной, а потому пассивной кинолекции. Дело прошлое, и, может, возвращаться к нему не следует. Не знаю, но, думая сегодня о том, что же такое активная форма кинопропаганды, хочется сказать тем, от кого зависит судьба наших фильмов: смелее, товарищи, освобождайтесь от привычных, «проверенных», но пассивных приемов киноповествования.

Почему мы, например, не используем в пропаганде достижений науки и передового опыта такую активную силу воздействия, как юмор? Могут сказать: как это, наука! — и юмор? А почему бы не расставаться с поделками (а они есть) в науке и недостатками нашими, смеясь?! Почему бы не дать право гражданства в этом деле кинофельетону?!

Нет, без поисков новых форм кинопропаганды нельзя оживить экран. И тут дело не только в так часто встречающихся косности, невежестве. В конце концов заказчику можно было бы сказать: если нельзя навязывать планы сева по культурам, бесцеремонно устанавливать структуру посевных площадей, потому что это парализует деятельность колхозов, глушит инициативу колхозников, то почему можно бесцеремонно администрировать в творческом процессе производства кинокартин?

Дело, однако, не только в заказчиках. Надо расшевелиться и самим кинематографистам. Нам мешает провинциализм. А это, как известно, не

географическое и не социальное понятие. Это образ мышления. Нам мешает леность. Почему мы в своих фильмах так редко заглядываем вперед? Конечно, воспроизводить то, что было вчера,— это спокойнее. Строго говоря, злополучное многотемье — это продукт лености. Легче порхать по верхам, чем забираться вглубь. А поверхностный фильм не может быть активным. Он никому не нужен. Это лишняя трата денег.

Сказав о деньгах, я снова вспомнил Тимановку. Мы поинтересовались у колхозников, какие они видели научно-популярные фильмы на сельскохозяйственные темы? Мы перебирали массу названий. За каждым из них стоял труд коллектива. Каждый фильм — это государственные деньги. И деньги немалые. Нет, не видели колхозники для них же снятых фильмов.

Были мы еще в одном селе, Ружичное, под Хмельницким. Здесь тоже передовой колхоз, и возглавляет его тоже знатный колхозный деятель, Герой Социалистического Труда Алексей Лукьянович Гуцелюк. И здесь та же картина — колхозники не видят предназначенных для них фильмов. Об отстающих колхозах и говорить нечего.

Какой выход из этого положения?

Мне кажется, прокат научно-популярных фильмов для сельского экрана надо передать в ведение министерств сельского хозяйства. Этим министерствам по характеру деятельности, установленному после реорганизации, как говорится, сам бог велел ведать кинопрокатом. Они должны занимать здесь не пассивную, а наступательную, активную позицию.

Хочется еще сказать вот о чем. Поездка Гиталова к Гарсту — явление чрезвычайно отрадное. А почему бы не послать туда, где есть хороший опыт, пусть не наш (не побрезгуем), кинематографистов? Поехали бы и привезли опыт на пленке. Смотрите все, кому это полезно.

А смотреть, учиться, самосовершенствоваться — это наша страсть. Между прочим, Филипп Алексеевич Желюк, когда смотрели мы зимой в холодном клубе фильмы, дал слово, что выстроит новый, достойный колхоза имени Суворова клуб. Это будет, наверно, Дворец культуры. И будут в Тимановке часто происходить на экране встречи с нами, кинематографистами.

И мы должны активнее наступать.

Кинематографисты обсуждают решения о сельском хозяйстве

Полезный и своевременный разговор состоялся на Всесоюзном совещании «Кино как средство пропаганды сельскохозяйственной науки и передового опыта». Оно было проведено Госкомитетом Совета Министров СССР по кинематографии, СРК СССР, Управлением науки, пропаганды и внедрения передового опыта Министерства сельского хозяйства.

Собравшиеся обсудили пути дальнейшего развития сельскохозяйственной кинопропаганды, призванной оказать действенную помощь в решительной перестройке форм ведения сельского хозяйства, в его интенсификации. Сельскохозяйственный фильм должен быть не сторонним комментатором событий, а активным пропагандистом — он обязан пробуждать интерес к новому, завоевывать сторонников, помогать внедрению химии в сельскохозяйственную практику. О том, как активизировать такой фильм, как превратить его в одну из форм наступательной кинопропаганды, говорили заместитель председателя Госкомитета Совета Министров СССР по кинематографии В. Головня, представитель Министерства сельского хозяйства В. Цветков, главный редактор Госкомитета Совета Министров РСФСР по кинематографии Т. Гваришвили.

«Сейчас сельское хозяйство находится в зените внимания нашего общества»,— отметил академик С. Колеснев. Вполне естественно, что и сельскохозяйственная тема должна занять соответствующее место в научном кино. Низкое качество сельскохозяйственного фильма может дискредитировать важную и ответственную тему. Совещание подчеркнуло, что особую нетерпимость надо проявлять ко всякой посредственности, которая иной раз появляется в кинопропаганде, надо бороться с проявлениями авторского бесстрастия. В этих условиях особое значение приобретает укрепление содружества — хороший ученый - консультант, хороший сценарист, хороший режиссер.

Представители Украины, Белоруссии, Казахстана, различных областей Российской Федерации сообщили совещанию о большом интересе колхозников к сельскохозяйственным фильмам и о горьких разочарованиях, которые иной раз приносит плохо сделанный фильм. Решительной перестройки требует система проката сельскохозяйственных фильмов— надо придать ей максимальную оперативность. Еще очень часто планом показа фильмов на местах ведают киномеханики, а не методисты или лекторы.

Н. БАЛАБАНОВА

Ударная сила идеологического фронта

В постановлении июньского Пленума ЦК КПСС киноискусство по праву названо «ударной силой идеологического фронта». Его общественную, идейно-воспитательную функцию поистине трудно переоценить. Обладая огромными возможностями воздействия на ум и сердце человека, кино стало могучим идеологическим орудием партии, пропагандистом идей коммунизма, средством формирования коммунистического сознания миллионов людей, коммунистической нравственности.

В выступлениях Н. С. Хрущева на встречах с творческой интеллигенцией, в решениях июньского Пленума ЦК КПСС были поставлены новые, огромной важности задачи, решение которых должно обеспечить коренной подъем идейно-художественного уровня киноискусства. В этих документах, выражающих собой подлинно ленинский курс нашей партии в области литературы и искусства, убедительно показано, какое огромное значение имеет кино в воспитании нового человека, в формировании коммунистической культуры.

Год, прошедший после июньского Пленума ЦК КПСС, принес немало отрадных перемен. Прежде всего оздоровилась сама творческая атмосфера. Смелее стали разрабатываться в кинематографии коренные проблемы нашей жизни, больше глубины, гражданской активности и творческой инициативы стало в постановке и осмыслении важнейших проблем современности. Настойчиво преодолеваются подвергавшиеся критике некоторые неверные идейно-творческие тенденции и заблуждения, мешавшие развитию советского киноискусства. Сейчас можно уже с уверенностью сказать, что налицо серьезные положительные результаты, что начавшаяся перестройка работы в кинематографии зрима и действенна. Принятое недавно постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» намечает дальнейшие пути этой перестройки, определяет те задачи, которые помогут не только киностудии «Мосфильм», но и другим студиям страны, всей советской кинематографии встать на уровень требований партии, народа.

Законом деятельности нашей кинематографии должно стать требование: каждый фильм — произведение высокого идейно-художественного уровня, каждый фильм — страница жизни советского народа. Этому требованию и отвечают лучшие фильмы последних лет, ярко и впечатляюще показавшие новый нравственный облик советских людей: «Повесть пламенных лет», «Коммунист», «Баллада о солдате», «Судьба человека», «Чистое небо», «Битва в пути», «Девять дней одного года», «Девчата» и другие. Не может не радовать, что в числе кинофильмов, выпущенных в 1963—1964 годах, оказались такие произведения, как «Живые и мертвые» и «Тишина», знаменующие собой важную победу метода социалистического реализма. В них созданы цельные и живые характеры подлинно положительных героев нашей жизни, таких героев, которые обладают силой нравственного примера — примера несгибаемого мужества и отваги, высокого сознания своего долга перед народом, перед Родиной, подлинной партийности и страстности в защите наших идеалов. Кинофильмами «Синяя тетрадь» и «Аппассионата» студия имени Горького и «Мосфильм» внесли вклад в нашу «Лениниану». В кинофильме «Оптимистическая трагедия», горячо принятом зрителями, созданы исполненные революционного пафоса и романтики образы Комиссара, Алексея, бойцов революционного матросского полка. Трудно забыть

созданный Н. К. Черкасовым благородный, полный огромной душевной щедрости и внутренней красоты образ академика Дронова в кинофильме «Все остается людям», по-настоящему человечных героев фильма «Родная кровь», судьба которых так горячо волнует зрителей («Ленфильм»). В кинофильме «Живет такой парень» (киностудия имени М. Горького) привлекает яркий, комедийный характер главного героя, озорного, лихого и по-человечески обаятельного, хорошего парня, решенный с подлинным юмором, точно и достоверно. С большой силой художественной убедительности раскрывают важные страницы жизни советских людей, их помыслы и дела такие фильмы, как «Сказ о матери» («Казахфильм»), «Зной» («Киргизфильм»), «Белый караван» («Грузияфильм»).

Высокий уровень художественного мастерства, творческая зрелость, глубина и тонкость трактовки шекспировской трагедии радуют зрителей в кинофильме «Гамлет», поставленном Г. Козинцевым на киностудии «Ленфильм». Этот фильм удивительно тонко и точно воплощает в себе дух и мысль великого английского поэта.

Успехи нашей кинематографии еще раз наглядно подтверждают, что советское киноискусство может существовать и развиваться только как искусство социалистического реализма и что все его выдающиеся творческие достижения и победы являются принципиальными победами нашего творческого метода.

И все же думается, что не всегда еще учитывается мера влияния кинематографа, его общественная, воспитательная роль. Мы часто забываем о той ни с чем не сравнимой силе непосредственного эмоционального воздействия, которым обладает образный строй кинофильма, забываем о действенности его звучащего слова. Фильм смотрят десятки миллионов зрителей — и это не только великая честь для его создателей, но и великая ответственность. Каждого подлинного художника не может не волновать главное — что хочет он сказать в произведении, во имя чего?

Если обратиться к картинам, выпускаемым нашими студиями, нетрудно убедиться, что количественно темы современности занимают в них преобладающее место. Но как часто еще на экране современность предстает лишь в чисто внешних атрибутах, является неким условным фоном, на котором действуют герои, лишенные главного — подлинно современного уровня мышления, современного отношения к жизни. Среди фильмов о современности, выпущенных за последние годы, мало еще произведений по-настоящему крупных, соответствующих масштабу той грандиозной работы, которую ведут партия и народ по претворению в жизнь решений XXII съезда КПСС.

За последнее время не выпущено ни одного значительного фильма, который поднимал бы важнейшие проблемы жизни сегодняшнего села, правдиво раскрывал те большие и сложные явления, которые характерны для жизни деревни именно в наши дни.

Почти нет заметных фильмов, где бы зрителям полюбился образ современного рабочего. Речь не идет, конечно, о некоем делении фильмов по чисто производственному признаку, речь идет о решении главнейшей задачи нашего кино — о воссоздании на экране образа нашего современника — трудового человека, подлинного героя наших дней. Мало еще произведений, которые могли бы сыграть важную роль в борьбе за мир и дружбу между народами, укрепление пролетарского интернационализма и солидарности трудящихся всех стран.

Нередко в фильмах вместо героических характеров советских людей, явлений и событий большого общественного звучания приходится встречаться с натуралистически приземленным отображением действительности, с той поэтизацией мелких чувств, мыслей и поступков, о которой справедливо говорил в своем выступлении на совещании директоров киностудий, созванном Идеологическим отделом ЦК КПСС, секретарь ЦК КПСС Л. Ф. Ильичев, квалифицируя это как своеобразную «эстетизацию серости жизни», остатков прошлого в нашей действительности. В этих фильмах правда жизни подменяется мелкой правдой быта, простота — будничностью, серостью, многообразие характера — преимущественным интересом к пресловутой «червоточинке». В связи с этим и образ героя-труженика не раскрывается в том подлинно новом, что вошло в его жизнь в последние годы и стало характерным для эпохи развернутого строительства коммунизма. В таких произведениях герои предстают заведомо приниженными, опрощенными, обытовленными. Авторы отгораживают своих героев от больших общественных интересов, лишают их главного — подлинной перспективы, душевной, творческой, человеческой. Так по-

являются на наших экранах мелкие, заурядные, замкнутые в себе люди, неинтересные зрителю, подобные героям фильмов «Яша Топорков», «Утренние поезда» и многим, многим другим. В этих фильмах проявляется отход от показа героического, крупного характера нашего современника, попытка выдвинуть в качестве принципа построения характера будничность, заурядность, а то и ущербность, подчас намеренное акцентирование чисто физиологических эмоций. (Мы имеем в виду откровенно натуралистический привкус в трактовке темы любви, личных взаимоотношений героев в некоторых фильмах прошлого года.)

Когда смотришь некоторые фильмы, говорил Л. Ф. Ильичев, начинает казаться, что авторы специально задались целью выбрать из нашей действительности что-то мелкое и никчемное, а то и просто пошленькое и мещанское и затем художественно облагородить все это, подать в своеобразной позолоченной кожуре. Эти слова невольно вспоминаются, когда смотришь кинофильм «Путешествие в апрель», поставленный В. Дербеневым на киностудии «Молдова-филм». Картина эта сделана руками бесспорно одаренных людей. В ней много интересных режиссерских и операторских решений (правда, подчас и спорных, таких, например, как введение цветной мультипликации, которая, по нашему мнению, выбивается из образного строя этого фильма). Великолепны тонкие, поэтичные кадры молдавской природы: утопающее в зелени село, буйное цветение фруктового сада, река, застывшая в предрассветных сумерках, неповторимая красота летней ночи. Очень органична для этой атмосферы картины и музыка, в которой так широко использованы прекрасные народные молдавские мелодии.

Но когда пытаешься разобраться в том, во имя чего поставлен этот фильм, что волновало создавших его художников, невольно становишься в тупик и испытываешь чувство огорчения. В центре фильма, скажем прямо, никчемный герой. Костика — студент, будущий журналист, приехавший на практику в молдавское село. Авторы пытаются уверить нас, что это интересная, даже незаурядная личность. А на деле мы видим пустого парня, получившего у сельских ребят вполне заслуженную и справедливую кличку «стиляга» за дешевое зубоскальство и фатоватые манеры. Герой слоняется по селу, менее всего помышляя о том деле, ради которого приехал (впрочем, профессия его здесь выглядит весьма условной, он мог быть кем угодно, и это ничего не изменило бы в его характере); он, как говорится, «с ходу» начинает ухаживать за сельской красавицей Мариуцей, вызывая негодование деревенских парней, напивается и дебоширит в чужом доме. По вине Костики и влюбившейся в него Мариуцы чуть было не погиб от заморозка колхозный фруктовый сад...

Авторы фильма снисходительно, более того, сочувственно относятся к своему герою, любуются его «шалостями», пытаются вызвать к нему симпатию зрителей. А нужно ли это? Думается, что это неблагодарная задача, и жаль, что усилия талантливого постановщика В. Дербенева и всего съемочного коллектива были так расточительно растрачены на этот поверхностный, неинтересный зрителю фильм.

Советскому зрителю не может быть близка «эстетизация» серого, мелкого в нашей жизни, с каким бы искусством это ни подавалось, так же как не может быть «прощена» и серость, посредственность, прикрывающаяся нужностью темы и важностью проблематики. А ведь до сих пор еще на экран выходит большое количество серых, приземленных и монотонных фильмов, в которых декларативно, иллюстративно поданные важные идеи не воплотились в живую ткань художественных образов.

Партия призывает нас объявить непримиримую войну серости и ремесленничеству, являющимся сейчас наиболее ощутимым тормозом, мешающим советскому киноискусству. В постановлении ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» сказано о том, что у нас еще выпускается большое количество слабых кинокартин, отмеченных печатью равнодушия, поверхностно отображающих, а порой и опошляющих и нашу жизнь и наши идеалы.

Посредственность, ремесленничество в искусстве — явления далеко не безобидные. Это всегда идеологический брак, просчет идеологического порядка. «Произведения» подобного рода наносят вред идеологической работе партии. Когда под видом передового человека нашего времени с экрана предстает некая бесцветная личность с ограниченным, по существу, обывательским кругозором — это оскорбляет наших зрителей, которые хотят найти в героях кинофильма учителей жизни, своих советчиков и наставников.

В кинофильме «Половодье», выпущенном киностудией «Мосфильм», речь идет, казалось бы, о важных вещах — и о преодолении частнособственнических пережитков и о рабочей гордости честного труженика. А между тем фильм показывает нашу жизнь и наших людей мелкими, неинтересными, духовно убогими. В фильме есть такая сцена. С пикантными подробностями показана группа сельских девушек, которые, купаясь в реке, ведут разговор... о коммунизме.

Нашему зрителю претит подобного рода дешевая «развлекательность». И недаром товарищ Королень из Минской области в своем письме возмущается откровенной пошлостью этой сцены и говорит, что фильм отстал от нашей жизни на много лет. Автор письма справедливо упрекает киностудию «Мосфильм» за то, что она мало заботится об ответственности перед зрителем, подрывает у зрителя свой авторитет, выпуская фильмы, подобные «Половодью».

Набор далеко не первосортных трюков из старых водевилей преподносится зрителям в кинофильме «Полустанок», повествующем о некоем пожилом академике, решившем заняться живописью и ищущем тихой сельской идиллии. Десятки метров пленки не пожалели постановщики фильма, чтобы показать, как герой, неуклюже защищаясь мольбертом, спасается от колхозного быка, которого, оказывается, заезжие художники «водку пить приучили», или как героя, лихо отплясывающего в клубе с сельской обольстительницей Клавкой, схватывает приступ радикулита... При всем этом авторы настойчиво пытаются убедить зрителя в том, что показанный ими старый водевильный дядюшка — ни более ни менее как крупный ученый, представитель передовой советской интеллигенции. Испытываешь чувство неловкости за талантливого актера В. Меркурьева, играющего главную роль в этой картине, и можно понять чувства колхозников из Черновицкой области, которые пишут: «Нас до глубины души возмутил выпуск такого пустого фильма о колхозниках... Кто ставил этот фильм, тот и понятия не имеет о жизни колхозников. Нам просто было жаль времени, потраченного на этот фильм. Мы, колхозники, сами участвуем в создании культуры на селе, и нам бы не хотелось, чтобы забивали сознание такими пустыми фильмами».

А ведь таких откровенно никчемных, неудачных в идейно-художественном отношении картин, подобных фильмам «Павлуха», «Ход конем» («Мосфильм»), «Стежки-дорожки» (киностудия имени А. П. Довженко) или «Домик в дюнах» (Рижская студия), у нас еще немало. Что нового могут сказать о жизни эти фильмы, чем обогатить зрителя?!

Кинематограф — искусство коллективное. Душевный огонь, талант, творческое горение и страсть должны быть равно присущи и сценаристу, и режиссеру, и оператору, и актерам, и каждому члену творческого коллектива. Если не будет в фильме этого яркого и всегда нового ощущения живой жизни, если где-то порвется живая ткань фильма и начнется беглая, дежурно-иллюстративная скороговорка — будь это в сценарии, или в режиссерском прочтении фильма, или в игре актеров,— неминуемо пойдет на убыль звучание всего фильма в целом.

Поучителен в связи с этим кинофильм «Негасимое пламя» (киностудия «Мосфильм»), который мог бы стать заметным явлением, если бы его сценарий был очищен до конца от налета мелодраматизма, искусственности, а затем нашел свое подлинно художественное решение в фильме. Но наряду с яркими сценами, с талантливой работой некоторых актеров в фильме немало эпизодов и сцен поверхностных, иллюстративных, созданных «в рамках заранее обдуманного намерения».

Думается, что искусственность, нарочитая заданность внутреннего мира и поведения героев сильно повредили и кинофильму «Есть и такой остров» («Азербайджанфильм»), в котором достоверно и впечатляюще снятые кадры знаменитого каспийского нефтепромысла не восполняют просчетов в изображении главного — духовного облика наших современников.

Активное и страстное неприятие таких пока еще не преодоленных бед нашей кинематографии, как серость, тусклость, иллюстративность, как попытки прикрываться важностью темы и, по существу, спекулировать на дорогих всем нам понятиях и чувствах, не только не ослабит, а, напротив, еще больше активизирует нашу борьбу с не преодоленной еще до конца инерцией идейно-творческих ошибок и заблуждений, сказывавшихся в нашем искусстве.

Известно, что на июньском Пленуме ЦК КПСС были подвергнуты принципиальной

критике ошибочные, вредные тенденции, идейные шатания, свидетельствующие об отступлении некоторых художников, писателей, режиссеров от революционных традиций передовой русской и советской литературы и искусства, от основополагающих принципов социалистического реализма. Сказались такие тенденции и на произведениях, выпущенных нашими киностудиями. Не случайно в постановлении ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» отмечено, что в некоторых фильмах этой студии «творческий поиск и художественное мастерство подменяются некритическим заимствованием худших приемов буржуазного кинематографа, что ведет к утрате великих революционных традиций советской кинематографии».

Вопрос о новаторстве и традициях советского кинематографа имеет большое, принципиальное значение.

Советское кино с первых же своих шагов завоевало сердца миллионов тем, что оно несло людям правду жизни. Это было кино, активно вторгающееся в действительность, проникнутое духом социалистического гуманизма, жизнеутверждения, борьбы за коммунистическое будущее народа. Героические характеры, воплощенные в лучших произведениях киноискусства, которыми по праву гордится наш народ, служили и служат для целых поколений советских людей, для наших друзей во всем мире образцом нравственной красоты и силы. И одну из важнейших задач, стоящих перед советскими киноработниками, партия видит в дальнейшем творческом развитии этих благородных традиций. Высокий гуманизм, дух революционного новаторства, большое общественное звучание и идейная целеустремленность, которыми проникнуты лучшие советские фильмы, такие, как «Броненосец «Потемкин», «Мать», «Земля», «Чапаев», «Мы из Кронштадта», трилогия о Максиме и многие другие,— благородный пример для творчества наших художников экрана. Огромную, поистине неоценимую роль сыграли эти произведения в духовной жизни нашего народа!

Однако некоторые наши деятели кино забывали об этих традициях, смазывали грань между принципами нашего искусства и буржуазного кино и тем самым фактически толкали нас назад, предлагая, как говорится, без боя сдать завоеванные вершины. Иной раз поднимались на щит произведения, лишенные революционно-действенного отношения к жизни, построенные на изображении судеб людей, выключенных из большой общественной жизни. На практике это привело в некоторых картинах к механическому перенесению в наш кинематограф выразительных средств и приемов, выросших на другой идейно-эстетической основе. Появились фильмы, сделанные по модным на Западе канонам так называемой «дедраматизации», «дегероизации», фильмы, в которых за новаторство выдавались фрагментарность, рыхлость, бессюжетность, а в герое старательно подчеркивалась его «безгеройность». Такие фильмы — всего лишь серый, тягучий поток разрозненных эпизодов, лишенных единой мысли, целенаправленности, их можно начать откуда хочешь и оборвать где хочешь. (Характерным примером может служить выпущенный киностудией имени Горького кинофильм «Тропы Алтая».) Но это фильмы, лишенные не только сюжетной, композиционной целостности. Это фильмы, лишенные подлинной идейной устремленности, натуралистически приземляющие и обедняющие нашу жизнь. Таковы, в частности, картины «Раздумья...» («Ленфильм»), «Последний хлеб» («Беларусьфильм») с их нарочитой будничностью и безрадостностью.

Правда, в последнее время влияние теорий «дедраматизации», «дегероизации» сказывается в наших фильмах все реже и реже, но все же еще преждевременно утверждать, что оно совсем преодолено.

Драматургические формы требуют постоянного развития и совершенствования. Поиски нового в области сюжетостроения, наметившиеся в творчестве ряда наших мастеров кино, такие поиски, которые свойственны, например, драматургии фильма «Я шагаю по Москве» (сценарий Г. Шпаликова, режиссер Г. Данелия, «Мосфильм»), плодотворны. В этом фильме правдивое, естественное и непосредственное течение жизни отнюдь не обозначает ее безотборного «потока», ибо в картине четко прочерчивается ее ясная, благородная идея. Авторы тонко и целенаправленно отбирают материал, подчиняя его своей главной цели. Все это ничего общего не имеет с так называемой «дедраматизацией», которая ведет и может привести в конечном счете только к натуралистическому изображению «потока жизни», к нарочитому изображению темного, болезненного или к отображению бесформенного

и зыбкого «потока сознания», к крайнему субъективизму модернистского искусства.

В кинофильмах, выпущенных киностудией «Мосфильм», а также другими студиями, отступление от наших лучших традиций выразилось и в элементах формального, самодовлеющего увлечения кинематографической выразительностью, тем или иным приемом как таковым, вне связи с идейным содержанием фильма. Некоторые наши кинорежиссеры увлекались формальными поисками, стремились во что бы то ни стало найти необычную, оригинальную форму, не заботясь при этом о глубине и значительности содержания. Такое увлечение ведет подчас к отходу от партийных, классовых позиций, к утере национальных традиций и черт.

Думается, что сейчас уже для каждого наглядно видны плоды большой работы по преодолению неверных тенденций в нашем искусстве. Художники кино сделали глубокие выводы из партийной критики. Не бездумное заимствование чуждых нам эстетических принципов, а победу нашей кинематографической школы, нашего творческого метода наглядно демонстрируют лучшие фильмы последнего времени. Свидетельство тому тот горячий прием, который встретили они у зрителей. И все же еще появляются у нас и до сих пор такие произведения, в которых незначительность идеи авторы пытаются прикрыть различного рода формальными изысками, так называемой оригинальностью ракурсов, монтажных приемов, подобно тому, как это сделано в картине «Улица Ньютона, дом 1» («Ленфильм») или в грузинском фильме «День рождения». Там постановщики просто-напросто переместили местами небо и землю, а море опрокинули на голову своих героев. Но бедность мысли, идеи не прикроешь формальными завитушками.

Поиски новых, смелых изобразительных решений необходимы. Но наше новаторство — это прежде всего такое новаторство, в котором поиски новой формы диктуются новым содержанием, глубиной показа того нового жизненного пласта, к которому обращается художник.

Выступая против идейно ошибочных тенденций в литературе и искусстве, партия призывает объявить непримиримую войну не только унылому, принижающему нашу действительность натурализму и формалистическому трюкачеству. Не случаен разговор, который шел на июньском Пленуме ЦК КПСС о том, что некоторые творческие работники, не обладая необходимой идейной закалкой, позволяющей глубоко осмыслить отображаемое, раскрыть то основное, ведущее, чем характерна наша действительность, допускали надуманное нагнетание мрачности, уныния, создавая неверное, одностороннее представление о нашей жизни. В известной мере это сказалось даже в таком фильме, как «Хроника одного дня» (Литовская киностудия). Фильм получился излишне приглушенным и мрачным по своей атмосфере и общему колориту, хотя он бесспорно интересен по своему режиссерскому и операторскому решению и в нем есть актерские удачи. В центре фильма оказался характер человека, воспитанного в атмосфере культа личности и проявляющего и в наши дни подлость и предательство. Думается, что просчет авторов фильма в том, что он показан как активная сила, а герои, олицетворяющие нашу подлинную мораль, выглядят чересчур пассивными.

Все это отнюдь не значит, что надо обходить молчанием отрицательные явления в нашей жизни. Партия призывает деятелей искусства правдиво отображать в своих произведениях как положительные, так и отрицательные явления в жизни общества, но отображать с партийных, жизнеутверждающих позиций, с высоты передового общественного идеала. Советский художник — не бесстрастный наблюдатель и протоколист. Искусство должно четко и ясно утверждать моральный, нравственный идеал.

Июньский Пленум ЦК КПСС подчеркнул, что важнейшей задачей идеологической работы является повседневное воспитание трудящихся, особенно молодежи, в духе советского патриотизма, постоянной готовности встать на защиту Родины. В решениях Пленума прямо записано: «...воспитывать всех советских людей в духе любви и уважения к славным Вооруженным Силам Советского Союза, окружить постоянным вниманием и заботой советских воинов, помня, что укрепление безопасности нашей Родины, могущества Советской Армии и Военно-Морского Флота — кровное дело всего нашего народа». А между тем в некоторых кинофильмах об Отечественной войне дает себя знать налет чуждой нам тенденции «дегероизации», подчас проявляются пацифистские идеи. Видимо, происходит это потому, что внимание концентрируется лишь на ужасах и стра-

даниях, которые несет человеку война, а тема глубоко осознанного патриотизма советских людей, являющегося источником их беспримерных, героических подвигов, оказывается как бы приглушенной. Показу нечеловеческих страданий и лишений, которые пришлось вынести маленькой группе бойцов одного артиллерийского расчета, отрезанной от других частей нашей армии, уделяют главное внимание создатели фильма «Третья ракета» («Беларусьфильм»). В этой картине также немало натуралистических эпизодов, рисующих войну только лишь как бессмысленное и жестокое истребление людей.

Создатели такого рода фильмов утверждают, что они за правду в искусстве, что они честно показывают войну со всеми ее ужасами. Нет, это не правда, а лишь часть правды. А правда состоит в том, что Великая Отечественная война была войной народной, справедливой, войной необходимой, которая велась, как сказано у поэта, «не ради славы — ради жизни на земле». И если этот аспект войны остается в немалой мере «за кадром», как в «Третьей ракете», то при всем внешнем правдоподобии фильм этот не будет нести в себе ту большую подлинную правду, то глубокое философское осмысление событий, которое отличает истинное произведение искусства. Большая принципиальная победа кинофильма «Живые и мертвые» как раз и состоит в том, что его суровая и мужественная правда — это прежде всего правда о советских людях, об их моральной силе, об их великом беспримерном патриотическом подвиге. И, конечно, всех, кому дорого доброе имя советской кинематографии, не может не радовать большая и плодотворная работа, которую провел творческий коллектив кинофильма «У твоего порога» («Мосфильм»), освободив картину от ненужных, неправдивых пацифистских ноток, приподняв ее героическую, патриотическую тему и добившись верного идейного звучания фильма.

Бесспорно, что корень многих ошибок в творчестве отдельных наших мастеров в том, что иногда еще не хватает нам глубины философской мысли, умения до конца постигнуть и осмыслить отображаемое, не только зафиксировать жизнь, но и показать тенденцию ее развития, проложить дорогу вперед.

«...знание действительности не обязывает Вас покорно подчиняться ей, Вы должны встать выше ее, т. е. так, чтоб видеть сразу и лицо и затылок каждого явления, каждого факта»,— говорил Горький. Он утверждал, что «дело в охвате, в широте охвата этой действительности, в широте изучения и проникновения в глубочайший смысл явлений».

А это значит, что подлинная идейность неразрывно связана с всесторонним знанием жизни, с глубоким пониманием отображаемых явлений, ибо это звенья одной цепи, где одно немыслимо без другого. Только всемерно расширяя свой кругозор, вырабатывая в себе умение увидеть жизнь «с высокой точки зрения», художник сможет стать властителем дум миллионов. Только произведение, глубокое по мысли, по своей идейной насыщенности, отмеченное печатью подлинного таланта и яркой творческой индивидуальности, способно ответить на актуальные вопросы современности, волнующие советских людей. Вот почему в партийных документах по вопросам искусства, в постановлении ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» сказано, что киностудии должны опираться в своей работе на талантливые кадры работников кино, овладевшие мастерством, стоящие на четких идейных позициях, обладающие глубокой философской, мировоззренческой культурой, бережно выращивать таланты — наше народное достояние, помогая им занять подлинно партийные позиции в своем творчестве.

Думается, что многие наши недостатки зависят и от того, что нет еще должного порядка в самом главном деле — в практике отбора и запуска в производство киносценариев. За последние годы партия и правительство приняли ряд важнейших мер, направленных на упорядочение руководства развитием художественной кинематографии. Была восстановлена практика государственного планирования выпуска кинофильмов, являющаяся, бесспорно, важным действенным средством проведения партийной, государственной репертуарно-художественной политики в кино. Постановлением ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» киностудиям были предоставлены большие возможности для резкого улучшения всего дела подготовки киносценариев. В целях привлечения к работе в кино видных, талантливых писателей и драматургов, обеспечения наиболее квалифицированного и профессионального отбора и редактирования кино-

сценариев на киностудиях и в творческих объединениях были созданы сценарные редакционные коллегии из числа писателей, журналистов, наиболее квалифицированных редакторов, которые играют сейчас на студиях большую положительную роль. Однако практика показывает, что в производство до сих пор еще нередко запускаются сырые, недоработанные, а иногда даже идейно незрелые сценарии. В постановлении ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» говорится, что руководители студии «не осуществляют необходимой заботы об обеспечении тематических планов высокохудожественными и важными по проблематике киносценариями». К сожалению, это имеет прямое отношение и к другим нашим киностудиям.

После июньского Пленума ЦК КПСС руководство, партийная организация и коллектив студии «Мосфильм», обсудив свои творческие планы, решили остановить производство ряда слабых, незавершенных киносценариев. Некоторые из них были подвергнуты серьезной доработке, другие пришлось совсем, как говорят, закрыть, при этом в прямой убыток пошли немалые государственные средства. А ведь всего этого можно было бы избежать, если бы была проявлена необходимая требовательность при работе над этими произведениями. У нас нередко еще сказываются нетребовательность, либерализм в работе как сценарно-редакционных коллегий, так и художественных советов студий. Разговор о сценариях, отснятом материале, о готовых фильмах ведется подчас весьма расплывчато, причем высказываются положения, далекие от идейной и эстетической четкости.

Бывает и так, что сценарий или фильм при обсуждении подвергаются — и во многих выступлениях — серьезной и справедливой критике, а решение принимается неожиданно благодушное, свидетельствующее о терпимом отношении к принципиальным просчетам. Так, при обсуждении в творческом объединении киностудии «Мосфильм» сценария и материалов фильма «Утренние поезда» говорилось и об отсутствии в фильме социальной основы и о том, что в нем «приглушены гражданские чувства», а «атмосфера коллективистской жизни современной молодежи достойного отображения не получила». Вместе с тем сценарий и материалы фильма были одобрены и расценены как творческая удача.

В постановлении ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» сформулированы важнейшие задачи, которые помогут поднять роль сценарных редакционных коллегий, определено главное направление их работы. Постановление подчеркивает, что смысл работы сценарных редакционных коллегий состоит не в том, чтобы осуществлять административно-бюрократические функции, а в том, чтобы обеспечить подлинно творческую обстановку, повышенную требовательность к идейно-художественным достоинствам кинопроизведений; привлекать в кино и оказывать квалифицированную помощь наиболее талантливым писателям.

Одной из причин появления случайных, ненужных, малоинтересных фильмов является и то обстоятельство, что еще не преодолено до конца на киностудиях режиссерское своеволие. Нередки случаи, когда незначительный по теме или недоработанный сценарий включается в производственный план только потому, что этого захотел тот или иной режиссер. Есть и такие примеры, когда режиссеры небрежно относятся к литературным сценариям, без необходимости перекраивают их на свой вкус, словом, обращаются «со сценарием так, как столяр с доской», как справедливо в свое время говорил М. Горький. Думается, что, если бы некоторые наши постановщики фильмов в процессе работы больше прислушивались к голосу общественности, к советам своих товарищей, мы избежали бы многих досадных просчетов и творческих неудач.

Партия призывает каждого деятеля советского киноискусства исходить в своем творчестве из понимания того, что его произведение должно служить делу коммунизма, укреплять позиции коммунизма.

В постановлении июньского Пленума ЦК КПСС с предельной четкостью сформулированы основные требования партии к деятелям литературы и искусства. Это дальнейшее всемерное укрепление связи искусства с жизнью народа, развитие и обогащение основополагающих принципов искусства социалистического реализма, ленинских принципов партийности и народности. Высшим критерием, краеугольным камнем искусства социалистического реализма является ж и з н е н н а я п р а в д а, выраженная с позиции подлинно коммунистического мировоззрения. Партия и народ ждут от деятелей кино произведений, про-

никнутых высоким гражданским пафосом, революционной страстностью, подлинно партийным духом, таких произведений, которые бы ярко, талантливо раскрыли героику и романтику борьбы советских людей за новое общество, величие их подвигов. В постановлении ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» говорится о том, что главной задачей советской кинематографии является выпуск фильмов, раскрывающих советский образ мышления и действия, советский образ жизни, в которых значительное содержание, коммунистическая убежденность, глубокое знание жизни, характеров и героических дел наших людей были бы органически слиты с совершенной художественной формой, высоким профессиональным мастерством. Только гармоническое единство всех компонентов произведения, только их идейно-художественная цельность способны создать действительно большое полотно, высокое по идейному накалу, способное стать для миллионов людей источником радости и вдохновения.

Высший долг работников советской кинематографии — создать произведения большого общественного звучания, ярко раскрывающие грандиозные свершения эпохи строительства коммунизма, духовное богатство советского человека. Зритель хочет увидеть кинофильмы, посвященные истории борьбы Коммунистической партии и советского народа за построение социалистического общества, за победу коммунизма в нашей стране. Ждет своего нового достойного воплощения в киноискусстве образ великого основателя нашей партии и Советского государства Владимира Ильича Ленина. Дело чести каждого работника советского кино — приложить все свои силы к созданию кинофильмов, посвященных 50-летию Советской власти и 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Мы еще очень мало внимания обращаем на создание произведений, разоблачающих буржуазный образ жизни, фильмов, посвященных важным международным проблемам, борьбе против империализма и колониализма, за укрепление мира во всем мире и взаимопонимания между народами.

Конечно, очень важно учитывать все разнообразие и богатство духовных запросов советского человека, который хочет видеть в киноискусстве и героику, и сатиру, и веселую комедию, и хороший приключенческий фильм. Разве забота о жанровом многообразии не должна быть повседневной заботой наших художников!

Решение важнейших идейно-эстетических задач, выдвигаемых партией и народом перед советским киноискусством, требует от каждого из нас четкости идейных позиций, всестороннего знания жизни, глубокого осмысления идущих в ней процессов.

Наше общее дело — проявлять всемерную заботу об идейно-политическом воспитании деятелей кино в духе борьбы за победу высоких идеалов коммунизма, нетерпимости ко всем проявлениям буржуазной идеологии.

Положительные сдвиги в работе наших киностудий несомненны. Они свидетельствуют о глубоком осмыслении тех задач, которые были выдвинуты на встречах руководителей партии и правительства с творческой интеллигенцией, в решениях июньского Пленума ЦК КПСС, в партийных документах по вопросам искусства. Есть все основания надеяться, что на экраны страны выйдет в ближайшем будущем немало значительных произведений, которые явятся серьезным вкладом в коммунистическое воспитание народа. В работе над фильмами 1964—1965 годов принимают участие видные советские писатели, кинорежиссеры, операторы, актеры, талантливые молодые киноработники. План 1965 года включает в себя немало произведений, посвященных жизненно важным проблемам коммунистического строительства, над которыми работают сейчас советские кинематографисты.

Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» несомненно будет иметь важное значение для дальнейшего подъема идейно-художественного уровня всей советской кинематографии. Только до конца преодолев ошибочные эстетические взгляды и представления, смело развивая и обогащая современным опытом лучшие традиции нашей кинематографии как искусства социалистического реализма, советское киноискусство сможет полностью ответить высоким требованиям партии и народа, требованиям нашего времени.



Н. ЛОРДКИПАНИДЗЕ

Одаренность несомненна...

Статья эта никак не дается мне в руки. Верчу ее и так и эдак — ничего не получается. А между тем фильм хороший, и обстоятельство это, как известно, должно значительно облегчить задачу критика. Все показанное причастно искусству в его пределах, и посему разговор может идти не о добрых намерениях людей, почему-то захотевших снять фильм, но о работе художников. Это тоже очень важно и тоже могло бы помочь статье, а между тем...

Все мы — и создатели и потребители искусства — жаждем «подтекста». Что ни статья, что ни выступление, то призыв, то робкая надежда, то требование многоплановости, глубинности, магического «внутреннего постижения». Но одно дело требовать сложности жизни, а другое — встретиться с ней с глазу на глаз. Привычка, инерция сразу становятся на страже порядка, и хочется поставить не одну, а несколько точек над «и». Вот и теперь сходное желание вызывает «Белый караван»*, причем вызывает не только у нас, зрителей. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но материал фильма явственно свидетельствует о том, что и сценарист М. Элиозишвили и режиссеры Э. Шенгелая и Т. Мелиава в свое время тоже были одержимы настоятельной потребностью свести концы с концами с точностью до одной сотой.

Так не здесь ли разгадка? Не в двойственности ли самой картины? Не в том ли, что, взяв поначалу жизнь в ее действительной сложности, авторы к финалу словно бы начинают чего-то и опасаться: вдруг не так поймут, вдруг не то припишут...

Внешне, по манере подачи материала, все к концу фильма остается прежним, по существу же развивается не мысль, но сюжет. Это он спешит к развязке, тогда как нас интересует не столько логическое завершение фабулы, сколько последовательное выражение идеи.

Но как раз идея и не находит этого выражения. Дело не в нарушении сюжетных или иных ходов — тут как раз все соблюдено досконально. Дело в явном нарушении художественных закономерностей фильма, в том несоответствии, которое вдруг возникает между его этическим и эстетическим рядом.

Сюжет фильма прост — эта фраза сакраментальна. Менее сакраментальна другая — он прост, но он позволяет обнаружиться не только тем внутренним связям, которые есть между героями, но и тем, что соединяют героев и общество, героев и окружающую действительность. Эти связи обнаруживаются сразу же, едва начинается действие «Белого каравана» и мы знакомимся с Мартией (С. Багашвили), двумя его сыновьями — Гелой и Важиа, с Балтой (М. Элиозишвили), Глахо (В. Донгузашвили), Дгвирой (Д. Абашидзе), Киваной (А. Купрашвили) — пастухами и шофером одной бригады, из одного «дома». Ранняя осень. Горная деревня пустеет: люди уходят далеко от родных мест, уходят надолго — до весны. В прикаспийских степях трава — корм, и потому из года в год проделывает баранта свой утомительный путь. Сейчас в деревне последние сборы — надо идти, пора. Как это снято, скажем после, сейчас же хочется обратить внимание на то, что уже в экспозиции вы можете угадать авторское отношение к происходящему. В привычной, едва ли не будничной обстановке создатели картины видят и заставляют нас видеть не только ее привычность, обыденность. Спрятанная за лирикой, а еще более за юмором, отчетливо звучит во всех эпизодах проводов патетическая нота. Она во многом: и в том, что нет подчеркнутой, срепетированной суетни на улочках села, наоборот, они едва ли не пустынны, лишь запоздавшие мчат галопом по крутым, каменистым тропам; и в том, что общее настроение серьезно: громкоговоритель, явно не к месту ревущий бравурный марш, и танец мальчишек, накинувших на двоих одну отцовскую бурку,— все эти и многие другие детали лишь оттеняют, но никак не меняют характер происходящего. Он особенно откроется нам тогда, когда объектив, следуя за уходящей отарой, поведет нас на край села, к полуразрушенной стене, гудящему колоколу и старику, который скажет напутственные слова тем, кто покидает родные края.

* Сценарий М. Элиозишвили. Постановка Э. Шенгелая, Т. Мелиавы. Операторы Г. Калатозишвили, Л. Калашников. Художники Х. Лебанидзе, Д. Такаишвили. Композитор И. Геджадзе. Редактор А. Бакрадзе. «Грузия-фильм», 1964.

Фигура старика у колокола — фигура отнюдь не случайная, хотя нигде потом в фильме его второй план не будет выражен с такой прямолинейной наглядностью. Пожалуй, только тогда, когда герои остановятся на минуту у могилы неизвестного пастуха, снимут мохнатые шапки, помолчат, а потом снова двинутся в путь по бесконечной дороге, пожалуй, еще и в это мгновение патетика откроет нам свое ничем не защищенное лицо. Однако и первый и второй эпизоды станут в ряд не сразу, не вдруг, а лишь по окончании картины. Пока же она длится, кажется, что режиссеры и операторы Г. Калатозишвили и Л. Калашников озабочены главным образом тем, чтобы жизнь чабанов предстала перед нами во всей своей вещественной точности. Горное село — так горное село: камни, сухие лица женщин, мало деревьев, травы. И баранта — это тоже баранта, а не милые овечки. Когда грянет буран, их живая, плотная масса понесется на нас так неудержимо, что, кажется, еще одно мгновение, и она растопчет все на своем пути. А пристанища пастухов — это тоже пристанища тружеников, а не коттеджи среди цветущих альпийских лугов. Намаявшись за день, мужчины спят в одной комнате, и чувствуешь, что воздух в этой комнате плотен, что пахнет овчиной и потом.

Такая достоверность принципиальна. Она как нельзя лучше выражает стремление режиссеров снять фильм о жизни, а не по поводу жизни. Ведь действительно, не будь навсегда — до болезни или смерти — этой тяжелой и в дождь и в снег дороги, не будь этого быта, где мало отдыха, а тоже труд,— труд и заботы,— не будь этих длинных зимних вечеров с одними и теми же людьми, не будь всего этого, может быть, и не взбунтовался бы Гела (И. Кахиани) — сын Мартии, бригадира пастухов. Страстная тоска накатила на Гелу внезапно, как болезнь, и накатила тогда, когда, казалось, обстоятельства сложились так, что все тяготы окупились. Любовь Марии — девушки-рыбачки, которую он встретил в своем кочевье, эта любовь могла стать той наградой, которая усмирила бы его жажду иной жизни, иных земель. Однако этого не случилось, и конфликт «Белого каравана» определился.

Суть этого конфликта — в его фабульном выражении — донельзя наглядна. Гела решает весной покинуть бригаду: ни любовь Марии, ни гнев отца — ничто не в состоянии удержать его больше, он ждет лишь положенного срока. Однако ссора с возлюбленной, резкое объяснение с отцом и бригадой, разразившееся в новогоднюю ночь, круто меняют его планы. В запальчивости и гневе он уезжает — пусть все, и Мария в том числе, обходятся без него. Мрачного и притихшего видим мы потом Гелу на ярмарке: он продает коня — зачем ему конь в городе? Но



«Белый караван». А. Шенгелая — Мария, И. Кахиани — Гела

снова не получается так, как он хотел. Внезапная буря гонит Гелу обратно к своим — как они там, справились ли? Опрокинутыми лавками, бидонами, общим хаосом встречает его стойбище. Предчувствуя недоброе, Гела мчит к морю, и самые ужасные его предположения оправдываются. Спасая баранту, гибнет Мартия: бешеный конь вносит его в бушующий поток и хоронит там навеки. Пастухи и Мария молча встречают Гелу — он отступник, он должен понести наказание за случившееся. И Гела соглашается с их приговором: «Один раз я изменил тебе, дорогая, и ты отомстила мне. Что ж, ты права»,— так или почти так говорит он себе, уходя от берега вдаль, в неизвестность.

На этом кончается картина, но не кончаются наши сомнения. Вернее, даже не сомнения, а сожаления. Сомневаться, собственно, не в чем. Все высказано до конца, и мысль, грубо говоря, сводится к тому, что не очень-то похвально менять однажды определившуюся жизнь, однажды определившуюся профессию. Предки твои были чабанами, твой отец чабан, брат и друзья тоже, куда же ты лезешь, парень, чего тебе надо? Ушел ты искать чего-то другого и смотри, сколько бед натворил: хорошей девушке жизнь сломал, товарищей обидел и хоть не прямо — не словом, не делом,— но все-таки причастен к отцовской гибели.

Однако если бы содержание «Белого каравана» исчерпывалось тем, о чем мы рассказали, то нечего было бы и копья ломать. Все тогда свелось бы к этой нравоучительной истории. Однако почему, в самом деле, таким уж фатально-предопределенным должен быть путь чабана или любого другого человека?

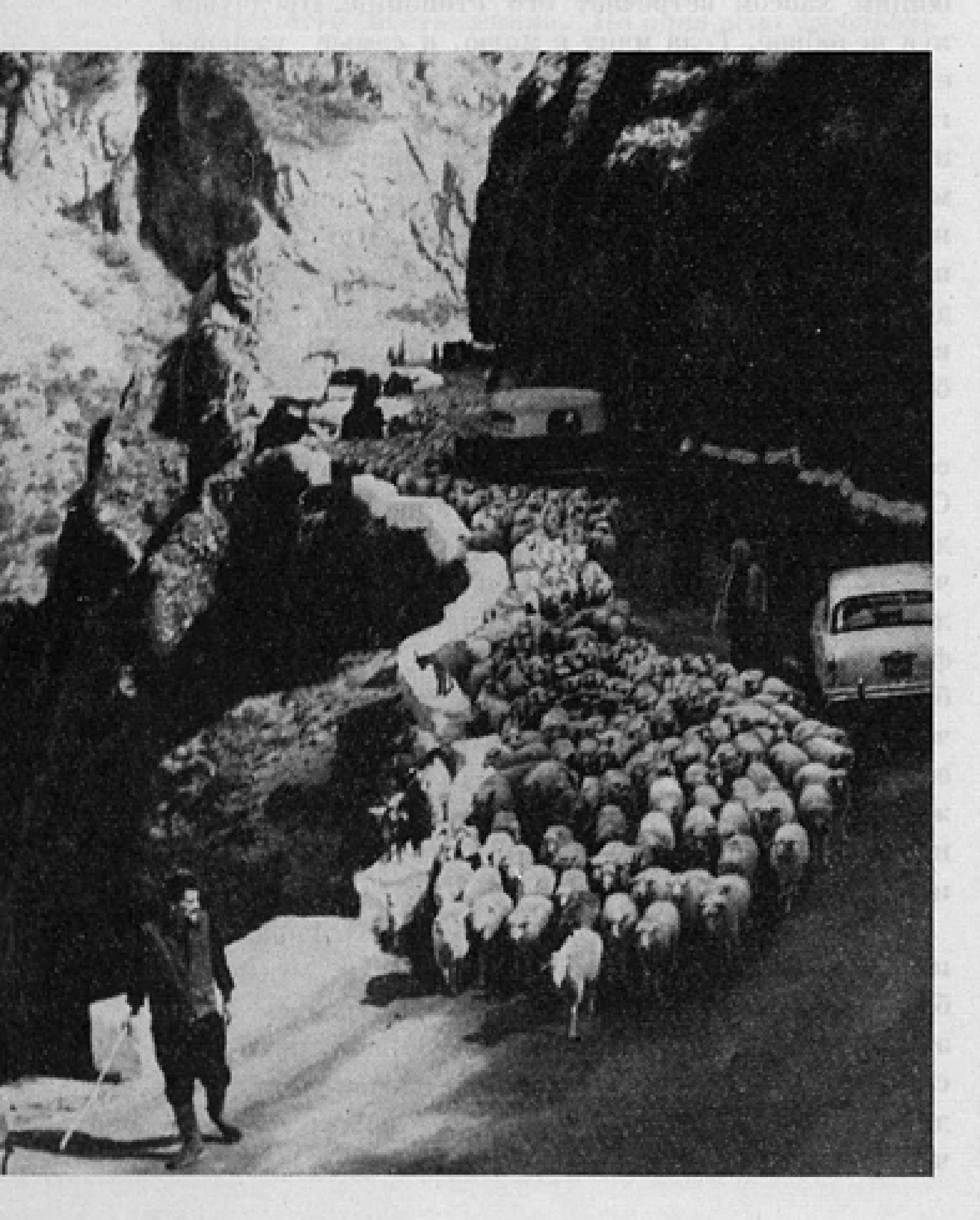
К счастью, ни фабула, ни конфликт не только не «исчерпывают», но оказываются гораздо беднее того действительного содержания, которое вмещает в себя фильм.

Это фильм не только о Геле Ахлаури и его отношениях с окружающими. Мотив Гелы (таким, каким он входит в картину вначале) вплетается в общую ткань повествования, но лишь на равных правах. Мы столько же задумываемся над его судьбой, сколько над судьбой остальных, и он интересен нам ничуть не больше, чем простодушный Дгвира или меланхоличный Гайоз.

Говоря «интересен», мы вовсе не соблюдаем обязательной в таких случаях вежливости: мол, все советские люди, простые и непростые, ученые или колхозники,— все достойны внимания художников. Изобразить можно любого, но только значительный человек будет значительным не по рангу, а по той действительной ценности, которую он представляет.

Главное достоинство «Белого каравана» заключается как раз в том, что обыкновенность его героев не оборачивается ординарностью. Не будем приписывать им психологической сложности — той, которой у них нет и которая сама по себе ровным счетом ничего не значит. Возьмем их такими, какие они есть, — погруженными в повседневную суровую и тяжелую работу, оторванными внешне — да и не только внешне — от интенсивной интеллектуальной жизни, возьмем их такими и увидим, что во многом именно они образец того, что издавна принято считать благородным, рыцарским.

«Белый караван»



Эти мысли о преемственности исторических черт характера и образа жизни не случайны. Нигде об этом не сказано ни слова, но многое в самой ткани фильма наводит именно на такие параллели.

Вспомните только эпизод, в котором празднуется рождение первого ягненка. Никому не кажется нарочитой, грубо сработанной «под старину» эта сцена с белым рождественским барашком, торжественно возлежащим на пышном столе, заставленном вином и снедью. Эпизод этот поставлен и снят как бытовая, жанровая сцена. Но есть глубокий поэтический смысл в этом давнем обычае, и его поэтичность, равно как и его традиционность, хотят донести до нас создатели фильма.

Многое идет издревле, и многие исторические корни не только живы, но и животворящи сейчас — вот то, что явственно звучит в «Белом караване» и что находит в нас сочувственный отклик. Особенно сочувственный еще и потому, что убеждает фильм не умозрительно, не иллюстративно — почти все в картине ненавязчиво, но «работает» на эту тему. И облик Мартии (недаром исполнитель роли Спартак Багашвили играл в свое время легендарного Арсена из Марабды), и то, как ведут себя люди (законы гостеприимства соблюдаются ими не с пьяной назойливостью, но диктуются искренним желанием приветить ближнего), и то, наконец, с какой сдержанной деликатностью обращаются мужчины с Марией. Они рыцари, и потому они вправе осудить Гелу, который идет к своему, попирая чужое достоинство.

Нет, по внутреннему счету речь в «Белом караване» идет не о том, что раз ты родился пастухом — пастухом ты должен и умереть. Будь кем хочешь, но раз ты родился человеком — останься им. Останься им в горе и радости, в бедности и богатстве, останься тогда, когда легко остаться, и не поддавайся тогда, когда трудно,— вот о чем фильм. И потому, что он об этом и ни о чем другом, так уместны в нем и патетика, и лирика, и суровость.

Одаренные люди сделали «Белый караван», и эта несомненная одаренность оказалась сильнее шаблонной фабулы, сильнее определенной инерции мышления.

Виктор БОЖОВИЧ

Старик и виноградник

Фильм «Когда улетают аисты»* задуман как размышление о человеческой жизни, ее смысле и значении. Старый молдавский крестьянин Кристиан Лука чувствует, что дни его клонятся к закату. Как говорили в старину: пожил, пора и о боге подумать. О боге, о смерти твердит Кристиану звонарь местной церкви Иустин. На какой-то момент старый крестьянин поддался его увещеваниям и угрозам. Уж и гроб себе приготовил и к исповеди собрался — счеты с жизнью кончать. Но подобно герою молдавской народной песни, который «умирал четыре раза», да так и не умер, Кристиан Лука не может согласиться на вечный покой, пока виноградник стоит неподрезанный, неподвязанный, непрополотый... Пока живут вокруг люди, которым он нужен и которые называют его ласково и уважительно: «мош Кристиан».

В фильме отчетливо звучит мысль, что только в труде и в общении с другими людьми человек находит смысл жизни и обретает самого себя. Эта мысль несомненно дойдет до сознания зрителей. Но взволнует ли она их, заставит ли внутренне слиться с героем, ощутить, как свои, его сомнения, колебания, его победу?

Исполнитель главной роли Н. Мордвинов ощутил внутренний мир своего героя, нашел точный рисунок образа. Когда Мордвинов — Кристиан откапывает и подрезает лозы, его движения по-крестьянски неторопливы и уверенны. Глядя на его руки, мы верим, что они немало потрудились на своем веку. Спокойствием веет от его лица, проницательно и мудро смотрят глаза. И если актер в образе Кристиана все-таки не смог до конца увлечь нас и убедить, то связано это с общим замыслом фильма и его режиссерским воплощением.

Дело в том, что режиссер В. Лысенко все время настойчиво, навязчиво даже подчеркивает иносказательный, аллегорический смысл происходящего на экране. Реальная жизнь, ее биение, ее плоть интересуют режиссера лишь постольку-поскольку. Потому-то и Кристиан Лука так и остался в фильме «носителем идеи» — реальным человеком он не стал. Из фильма исчезли даже те немногие конкретные детали, которые были в сценарии.

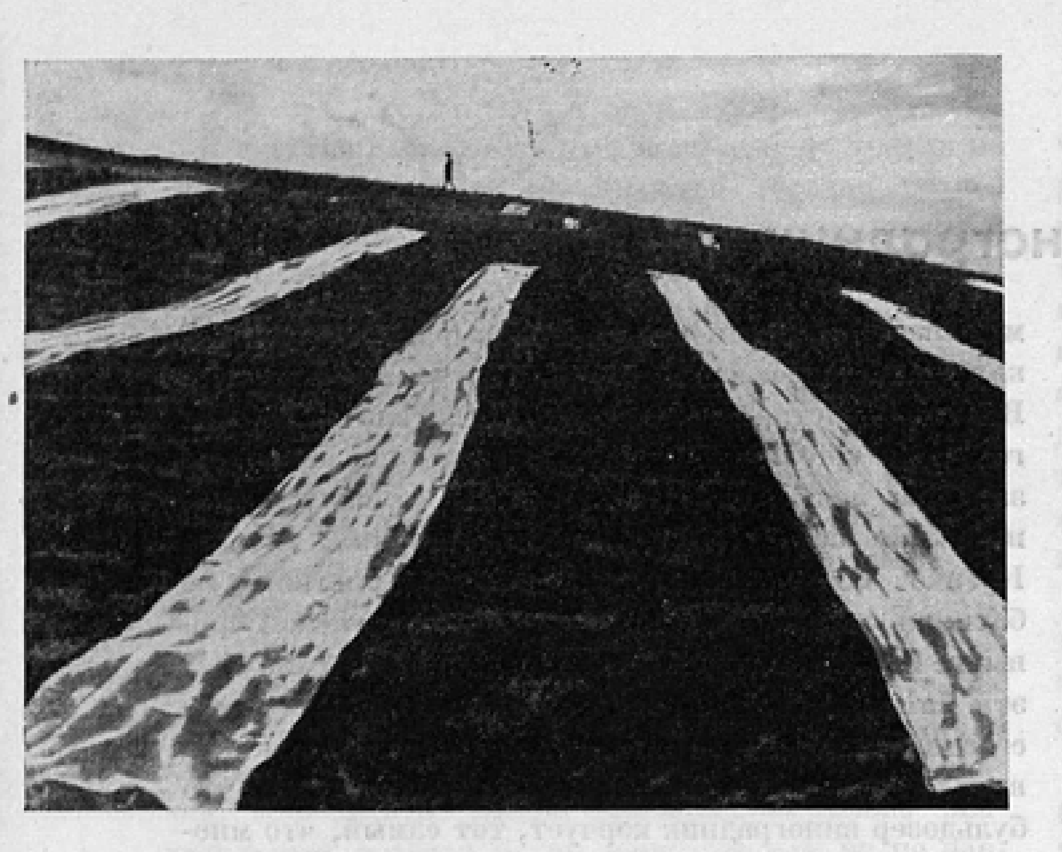
Взять хотя бы такой «пустяк», как башмаки моша Кристиана. В сценарии на эти башмаки «наматывается», если можно так выразиться, целый клубок человеческих чувств и взаимоотношений. Вызвал Кристиана «сам» председатель колхоза и говорит: «Молодец, Кристиан Лука, поработал ты за свою жизнь на славу. Теперь отдохнуть тебе надо». И ботинки протягивает — премия, значит. Крепко обиделся на председателя Кристиан, но ботинки взял. То ли по старой крестьянской привычке не мог от добра отказаться. То ли и вправду эти ботинки были ему позарез нужны. То ли председателя обидеть не захотел... Так или иначе, но взял ботинки Кристиан. А вот когда увидел, что бульдозер виноградник корчует, тот самый, что много лет назад он собственными руками посадил,— рассердился старик не на шутку. Башмаки с ног снял и трактористу Иону протянул: «Отдашь их товарищу председателю» — и пошел за звонарем. Но не прошел и нескольких шагов, вернулся. Не мог от виноградника уйти — неоткопанная лежит лоза, сгнить может. А перед звонарем прикинулся, будто за шнурками возвращается: «Шнурки-то мои!»

А как отнесся тракторист Ион ко всей этой «башмачной эстафете»? Ион старика не одобрил и даже прямо сказал ему об этом: «Мош Кристиан... А ведь наш председатель тоже человек». Видно, знал тракторист, как обидно будет председателю подарок назад получить... Но председатель обиду стерпел. Понял, наверное, что творится у старика на душе. Сам к нему на виноградник пришел и ботинки принес. Только Кристиан с ним разговаривать не захотел: отошел к дереву, отвернулся, будто нужду справляет. Постоял, постоял председатель. Бросил на землю сверток — из него ботинки вывалились, и пошел с виноградника. Старик подобрал свои ботинки, пристально осмотрел их. В каждом рукой пошарил и крикнул вслед председателю: «А стельки?.. Стельки-то вы мои потеряли!» Остановился председатель и погрозил старику пальцем. Понял, конечно, что шутит Кристиан, и раз шутит — значит на него, председателя, больше зла не держит.

Вся эта историйка с башмаками занимает в сценарии небольшое место, в фильме ее нет и вовсе. А ведь сколько оттенков живых человеческих характеров можно было бы через нее подсмотреть. Здесь и актерам есть над чем подумать и сыграть есть что. Но режиссера все это не заинтересовало. В фильме мы узнаем, что Кристиан ботинки себе припас, чтобы было в чем в гроб лечь. А потом все же надел их, чтобы к исповеди идти, да ноги стер... Вот и все. Остались эти ботинки в фильме как аллегория, ложно-многозначительная, а в сущности, пу-

---

* Сценарий В. Гажиу. Постановка В. Лысенко. Оператор В. Калашников. Музыка А. Лебедева при участии Д. Федова. Художник Ф. Хэмурару. Звукооператоры Н. Озорнов, И. Бойко. Редактор Г. Маларчук. «Молдова-филм», 1964.



«Когда улетают аисты»

стая. Чтобы в таких ботинках да ноги себе стереть? Что-то не верится...

Или другой пример. Сельский щеголь и покоритель женских сердец Раду купил себе в городе шляпу. Попала эта шляпа в руки Кристиана. Осмотрел он ее, оценил. И сделал это так, что все поняли: не о шляпе ведет речь старик, а о хозяине ее. А кончил он тем, что нахлобучил шляпу на огородное пугало. Все это опять-таки в сценарии, но не в фильме.

Для чего мы приводим эти примеры? Не для того, чтобы укорить режиссера за вольное обращение со сценарием. Нам важно уяснить, чем руководствуется режиссер, когда выбирает из сценария одно, отвергает другое. Вот огородное пугало — лошадиный череп на палке. В сценарии Кристиан относится к нему, как к обыкновенному предмету: шляпу на него надевает, пиджак вешает... Режиссеру это не нравится. Лошадиный череп становится символом. На него садится ворон и каркает во все воронье горло над головой у бедного моша Кристиана. План этот снят в фильме многозначительно, истово — всерьез.

Старый виноградник, который Кристиан отстоял от уничтожения, на котором работал все лето, так и не дал урожая. Приехали уборщики, привезли много-много порожних корзин, а убирать-то нечего. В сценарии Кристиан реагирует на такое положение по-человечески. Ему обидно, а старик он с норовом, это нам известно. Вот и кипятится он, ругается, ногами корзины пинает. Даже со зла на себя наговаривает: не для колхоза, мол, трудился, сам виноград продал. Неправда это, конечно. А по-человечески понятно.

В фильме Кристиан ни на минуту не забывает, что он не просто человек, а образ, обобщение. И ведет себя соответственно. Потому он не ругается и не раздражается, а окидывает виноградник эпическим взором и говорит, что хотя урожая и не собрал, зато оставил людям «красивую сказку». Но это уж, как говорится, совсем о другом.

Можно было бы умножать примеры, но в этом нет необходимости. Важнее задуматься над причиной всех этих просчетов. А причина, как мне кажется, в неправильном понимании самого принципа поэтического кино, в представлении (быть может, и неосознанном), будто поэтический образ возникает не из реальных жизненных условий, обстоятельств и деталей, а спускается в сей бренный мир с голубых высот чистого вдохновения. Или, говоря попросту, складывается он, этот поэтический образ, из уже существующих апробированных элементов. Череп и ворон, стало быть, смерть. Расцветающее дерево, стало быть, жизнь. Сухая, растрескавшаяся земля, стало быть, бесплодие, смерть. Расцветающая девушка, стало быть, молодость. И т. д. и т. п. Или чуточку сложнее: старик прикидывает, в какой цвет покрасить ему гроб, и решает — покрашу в зеленый. Догадливый зритель смекает: значит, хоть и готовит себе гроб старик, а думает-то о жизни. Все это похоже на разгадывание ребуса и особой радости не доставляет.

И еще один немаловажный вопрос. Фильм претендует на то, чтобы показать торжество активного жизненного начала над пассивностью, примирением и смертью. Но именно активности, динамики, энергии фильму как раз и не хватает. В нем господствуют медленные, тягучие ритмы, статичные планы. Фотографическая фактура кадров вялая, лишенная контрастов. Невыразительность, пассивность кинематографической формы здесь ставит под сомнение саму идею фильма, дискредитирует его замысел.

Но дело не только в режиссерской и операторской стилистике. В самом сценарии В. Гажиу при многих его несомненных достоинствах не хватает напряженности, драматизма. В борьбе с чем, с какими препятствиями утверждает Кристиан свою волю к жизни? Со звонарем Иустином? Но это и не человек вовсе, а так — некий изобразительный лейтмотив. Все остальные люди, окружающие Кристиана, не только идут ему навстречу во всем, но даже предупреждают его желания. Захотелось Кристиану сохранить участок старого, переставшего плодоносить виноградника, пожалуйста. Хоть и намечено старые лозы выкорчевать, а на их месте новый виноградник разбить, но ради старика колхозные планы тут же меняют. Копается старик среди своих лоз, от которых никто урожая не ждет, а ему трудодни пишут. Заметил Кристиан, что гусеница завелась, еще никому слова сказать не успел, а уж вертолет тут как тут — виноградник опрыскивает.

Живет в летнее время мош Кристиан прямо на винограднике, в шалаше. Сюда к нему, как на паломничество, сходятся все персонажи фильма, чтобы ему было удобнее их исповеди выслушивать да уму-разуму учить. Впрочем, и в жизни других действующих лиц не происходит ничего такого, что могло бы внушить беспокойство и потребовать от старика активного вмешательства. Правда, легкомысленный Раду соблазнил милую, резвую Иляну. Мош Кристиан не может этого одобрить, но и большой беды в том не видит. Вероятно, он прав.

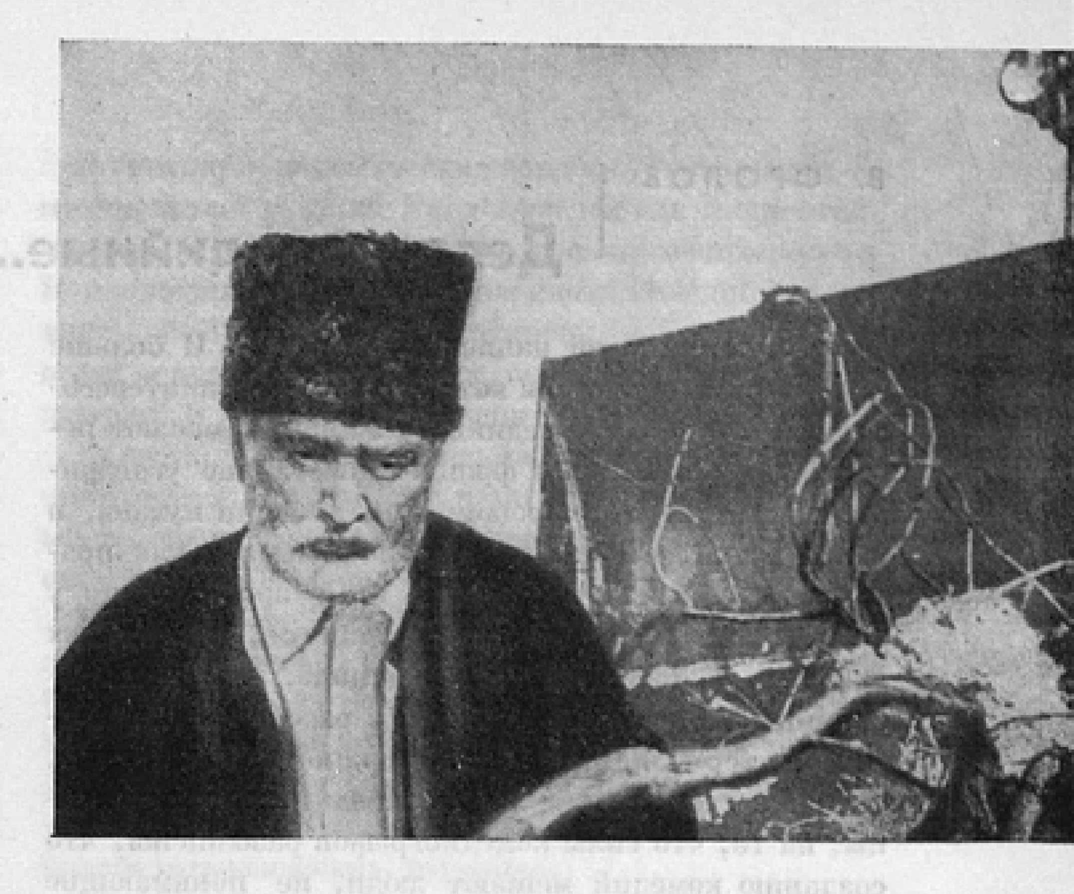
Где же она, жизнь, за которую так держится старик? Ведь жизнь — это всегда преодоление, напряжение сил, столкновение противоборствующих начал. Мне возразят: как же, а тема труда? Ведь это труд помог старику победить смерть! Но и труд здесь — это опять-таки некая абстракция, «труд вообще». Даже вопрос о его практической целесообразности в общем-то никого не волнует. Лишь бы в результате получилась «красивая сказка».

Словом, как бы ни каркала ворона на лошадином черепе, как бы ни кричала сова над домом Кристиана, все яснее становится, что, по сути дела, перед нами сельская идиллия. И вспоминается ироническое замечание Рабле о том, сколь блажен человек, сажающий капусту: одна его нога на земле, а другая — тут же неподалеку.

Поэтому, когда в последних кадрах Кристиан жжет неплодоносные лозы и его фигура декоративно выделяется на фоне бушующего пламени, метафора эта ничего не раскрывает и ни с чем не связывается, а воспринимается сама по себе, как заключительная поэтическая красивость.

Но может быть, все дело во внутреннем состоянии героя? Может быть, в борьбе с самим собой одерживает старый Кристиан те нелегкие победы, которые и делают его фигурой героической? Возможно ли такое решение темы? Конечно, возможно. Но для этого требуется совсем иная система художественных средств, которая помогла бы нам проникнуть в субъективный мир героя. Однако режиссер смотрит на своего героя извне, со стороны, так что в центре его внимания оказываются именно внешние обстоятельства жизни Кристиана Луки. А обстоятельства эти, как уже отмечалось выше, лишены драматизма.

Остраненность, «эпичность» режиссерского взгляда возникли, видимо, не случайно. Здесь есть некая предумышленность. Это ясно чувствуется в некоторых эпизодах. Например, монолог, с которого начинается фильм, Кристиан произносит, обращаясь к зрителям, и лишь постепенно и не сразу переключается на своего собеседника — Иустина. К зрителю обращает Кристиан и свою заключительную реплику в конце фильма. Что это, брехтовское «отчуждение»? Здесь мы вступаем в область догадок. Но



«Когда улетают аисты». Н. Мордвинов — Кристиан

если это так и режиссер действительно стремился к «эффекту отчуждения», то приходится признать, что успеха он не достиг. Ведь брехтовское «отчуждение» призвано обострять авторскую мысль и драматизм ситуации. Взятое само по себе, как прием, оно мало чем может обогатить художника.

Молодых режиссеров и сценаристов все больше привлекает поэтическая форма выражения, метафорическая образность. На этом пути уже достигнуты успехи, связанные с подлинным открытием мира художниками, ощущением его драматической сложности. И в то же время некоторые приверженцы «поэтического направления» открытие мира подменяют умиленным созерцанием, безмятежным лирическим репортажем. Стоило бы подумать, почему так получается и насколько закономерна такая тенденция. Но это особый разговор.

Искусство большой поэтической формы объединяет в себе мужественное приятие жизни и ощущение ее драматизма. Сила творчества А. Довженко во взаимопроникновении этих начал, в их слиянии. Это и делает его классиком. Подсолнух и вставший на его месте черный взрыв — вот ключевой образ всей поэтики режиссера.

Вернемся, однако, к фильму «Когда улетают аисты». Не для того обратились мы к примеру А. Довженко, чтобы оглушить молодого режиссера тяжестью непосильного для него сравнения. Не об уровне мастерства идет речь, а о подходе к действительности, об отношении к миру.

Вот почему так огорчительна эта неудача, вот почему при всем уважении к работе молодого художника его заблуждения не могут не вызвать на спор.

В. ФРОЛОВ

Дела комедийные...

Много статей написано о комедии. И больше всего таких, в которых авторы, заинтересованные в судьбах комедийного жанра, отмечают неблагополучие на этом фронте. Мы словно уговариваем друг друга, убеждаем, что комедии нужны, и обязательно разные. А дела комедийные, как правило, не вызывают радостей ни у зрителей, ни у теоретиков, ни у кинематографистов, создающих комедии. Комедий появляется мало, а хороших — единицы. И когда мы стараемся разобраться в причинах, тормозящих развитие комедийного жанра, то чаще всего сетуем на организационные неурядицы, на то, что силы комедиографов разобщены, что созданию комедий мешают люди, не понимающие юмора, и т. д. и т. п.

Действительно, есть вопросы, которые следовало бы упорядочить, найти пути и средства, поощряющие мастеров, работающих в этом трудном и благородном жанре. Закрытые конкурсы комедийных сценариев, творческое объединение по выпуску современных комедий — все эти меры, предложенные Эльдаром Рязановым в статье, напечатанной в «Литературной газете», могут способствовать активизации жанра кинокомедии. Очевидно также, что необходимо больше доверять кинематографистам, посвятившим свою творческую жизнь созданию веселых, жизнерадостных фильмов, доверять их вкусам, не предвзято, а профессионально судить об их работах.

И все-таки судьбы кинокомедии зависят от нас самих. От сценаристов, режиссеров, прежде всего от теоретиков и практиков этого жанра. Если сами художники, работающие над комедийными лентами, проявят больше требовательности, настойчивости, смелости, если они не будут повторять уже пройденное, а постараются в каждой комедии выступать оригинальными и изобретательными творцами, заинтересованными в создании смешных и вместе с тем содержательных произведений, то многие препоны отпадут; талантливая кинокомедия пробьет дорогу к зрителю.

У нас есть опытные мастера комедии. Есть сценаристы, режиссеры и много прекрасных комедийных актеров.

В последние годы в кинематограф пришла целая плеяда молодых режиссеров, сумевших завоевать признание зрителей своими комедийными произведениями. Надо внимательно разобраться в том, что сделано за последние годы и делается сегодня в комедии, это поможет уяснить пробелы и недостатки и закрепить все ценное, положительное.

В этой статье я коснусь трех совершенно несхожих комедийных фильмов: «Укротители велосипедов»*, «Понедельник — день тяжелый»**, «Стежки-дорожки»***. Один из них — «Укротители велосипедов» — сделан в форме эксцентрической комедии. «Понедельник — день тяжелый» — фильм сатирического характера. Наконец, «Стежки-дорожки» можно назвать комедией-лубком.

●

«Укротители велосипедов» — это одна из немногих за последний год комедий, где самые смешные положения строятся на трюках и недоразумениях, основанных на откровенной эксцентрике. Правда, режиссер Юлий Кун и сценаристы Ю. Озеров, Н. Эрдман, Ю. Кун целиком не поверили в этот жанр, они искали путей, так сказать, страхующих их от возможных нападок критики за увлечение приемом. Поэтому, очевидно, и возник второй, пародийный план с интермедиями режиссера и автора. По замыслу он должен как бы ввести зрителей в творческую лабораторию создания кинокомедии. И хотя Г. Шпигель и А. Бениаминов ведут диалог довольно смешно, все-таки пунктирные фигурки режиссера и автора не столь уж оригинальны. Тернисты пути комедии, и об этом тоже хотят рассказать кинематографисты, взявшись за создание комедии. Но не они первые обратились к такому приему — это делал, к примеру, тот же Э. Рязанов в сборнике короткометражных комедий, и, кстати, в роли редактора выступал тогда все тот же Александр Бениаминов.

Правда, в этой «комедии внутри комедии» комические эффекты разнообразны, неожиданны переходы от одного ритма к другому, сиюминутные перевоплощения дают мгновенный смешной поворот. Все это забавно и обусловлено самим жанром.

Однако собственно комедия начинается с недоразумений, связанных с велогонками и испытаниями нового велосипеда.

Ю. Кун обратился к интересной фактуре современных спортивных игр, дающих огромные возможности для фантазии, эксцентрики, буффонады. Из-

---

* Авторы сценария Ю. Озеров, Н. Эрдман, Ю. Кун. Постановка Ю. Куна. Оператор Э. Штырцкобер. Художник Х. Клаар. Композитор М. Табачников. Звукооператор Х. Ляянеметс. «Таллинфильм», 1963.

** Автор сценария А. Васильев. Постановка И. Лукинского. Оператор Г. Гарибян. Художник Л. Бессмертнова. Композитор В. Гамалия. Звукооператор Л. Бухов. Редактор С. Клебанов. Студия имени М. Горького, 1963.

*** Сценарий Н. Зарудного. Постановка О. Борисова, А. Войтецкого. Оператор М. Беликов. Художник В. Кузьменко. Композитор М. Табачников. Звукооператор Л. Балчи. Редактор Н. Орлова. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1964.

вестно, что в Прибалтике, и особенно в Эстонии, мото- и велоспорт необыкновенно массовый. Им увлекаются буквально все. Уже в «Опасных поворотах» — первом панорамном комедийном фильме — озорные виражи, стремительные гонки были не только фоном, но вошли в сюжет фильма. В «Укротителях велосипедов» спорт стал двигателем комедийного сюжета. Все, что связано с велокроссом, со всевозможными вокруг него приключениями, составляет суть комедийного действия. Причем веселый смех в зрительном зале вызывают именно те эпизоды, в которых Кун обращается к эксцентрике, не страшась рискованных трюков и буффонных положений.

Это важно отметить, чтобы понять достоинства и просчеты фильма.

Ведь не будем греха таить, мы с некоторой опаской относились до недавнего времени к попыткам режиссеров ввести в комедию буффонный прием, цирковую эксцентрику, а иной раз чуть ли не упрекали их в формализме, забывая, что на этих трюках и откровенной буффонаде зиждется целый вид комедии.

Конечно, любой прием тотчас же обнаруживает свою необязательность, если он свободен от всякой смысловой нагрузки, не помогает прояснить какие-то черты характера. Трюки ради трюков действительно порождают формализм. Другое дело, когда трюк, острое гротесковое положение, обнаруживая неожиданную парадоксальность явления, помогают выявить мысль автора.

Все это прописные истины. Но о них приходится напоминать в связи с фильмом «Укротители велосипедов», ибо картина эта порой рассматривается без учета особенностей избранной авторами формы.

Создателям картины сопутствует успех там, где им удается органично сочетать развитие образа с неожиданностью приема — тогда живет смешная, озорная комедия. Вот почему, с моей точки зрения, наиболее интересен в фильме артист Олег Борисов. По сценарию у него самая смешная роль, хотя его герой Лео не принадлежит к отрицательным комическим персонажам. Лео только что закончил ветеринарный институт. Он серьезный человек, увлекается шахматами, но все время оказывается жертвой каких-либо недоразумений. Так, вместо колхозного свинарника он попадает в зоопарк, и тут ему приходится лечить всамделишного льва. Однако история со львом — это только начало стремительных приключений, в которые вовлекается Лео. Парень совсем не умеет ездить на велосипеде, но ему приходится участвовать в гонках, бешено мчаться, оставляя позади самых быстрых гонщиков, неожиданно выскакивать вперед, пересекать овраги, кюветы... Смешно? Очень. И при этом Лео — Борисов все время остается самим собой — милым и неглупым парнем.

В картине нет комических злодеев. Только один — мрачноватый гонщик Карл выведен как лицо отрицательное и, к сожалению, весьма неинтересное. И напротив, наши прославленные комедийные артисты Р. Зеленая и С. Мартинсон забавно выступают в ролях симпатичных пожилых людей, попадающих в смешные положения.

Пародийная линия фильма, сцена в зоопарке, велогонки и связанные с ними недоразумения — это все действительно принадлежит комедии. И потому смеется зрительный зал.

Но этим далеко не исчерпывается комедия. В ней действуют также сугубо положительная пара — Роберт (артист Э. Павулс) и Рига (артистка Л. Гурченко), директор завода, вахтер и некоторые другие. В характеристике этих образов создатели фильма, увы, оказались в плену наиболее распространенных кинематографических штампов.

Названные положительные персонажи чужеродны в картине, не связаны с общим стилем комедии. И в этом вина сценаристов, режиссера, но не артистов. Возьмите Павулса — слишком мало дано ему, чтобы актер мог создать характер, да еще комедийный. Роберт влюбляется в очаровательную Риту, помогает в испытании изобретенного ею велосипеда, участвуя в гонках. Вот, пожалуй, и все. В роли нет «зерна», авторы не дают возможности своему герою показать силу чувства, находчивость. Потому и остается этот образ в фильме «голубым».

А что оставалось делать Л. Гурченко в роли Риты? Мило улыбаться? Ведь намеченная было черта характера — настойчивость героини, стремящейся заставить директора завода поверить в ее изобретательские способности,— никак не разработана. В сценарии, не оказалось таких обстоятельств действия, которые открывали бы для актрисы возможность проявить комедийный и лирический талант.

Итак, там, где авторы обращаются к пародии, изобретают трюки, остаются верны эксцентрике,— там комедия живет настоящей жизнью. Но как только они изменяют избранному приему и пытаются ввести линию, несвойственную жанру, фильм невольно возвращается к тем самым штампам, которые столь резво высмеивают сами авторы.

●

Сатирических картин у нас выпускается мало. Поэтому разведка, поиск в этом жанре нуждаются в пристальном внимании и поддержке там, где есть ростки того, что мы называем «залогом успеха».

Писатель-сатирик Аркадий Васильев и режиссер Иван Лукинский создали комедию, обличающую нравы торгашей-собственников, жуликов и самоуверенных чинуш, умело и весьма продуманно расхищающих государственное достояние. Комедия «По-

недельник — день тяжелый» непохожа на безобидные пустячки, на бездумные и глуповатые ленты вроде печальной памяти фильма «Осторожно, бабушка!». Картину прежде всего отличает точный сатирический прицел, гражданская нетерпимость к тем, кто представляет социально опасное зло для общества.

Фильм выводит на белый свет хапуг и жуликов, разоблачает их силой смеха. И хотя в работе режиссера чувствуется некоторая тяжеловесность, хотя картине не хватает изобретательности, которая необходима для такого вида комедии, все это можно простить за достоверность и убедительность, с какой создаются в фильме образы самонадеянных дельцов, проворачивающих темные махинации в одном провинциальном городе. Эти образы исполнены язвительной иронии, они действительно принадлежат сатирической комедии.

В основе сюжета фильма — своего рода история организации и крушения ТОНАП — загадочного товарищества на паях, а на самом деле обычной воровской шайки, обосновавшейся в тепленьких и укромных местечках. Девиз жуликов — умеренность и аккуратность, источник доходов — пересортица. Не крупные и хитроумные аферы, а каждодневный, «умеренный» обман составляет своеобразную программу деятельности героев фильма. И как и полагается лицам, участвующим в комедии, они всерьез верят, что это гарантирует их безопасность и безнаказанность. Здесь источник смеха, порой веселого и заразительного, порой по-настоящему злого.

Скажем сразу: актерам есть что играть в этой картине, и исполнители сатирических ролей отлично справляются со своей задачей. И артист И. Воронов в роли Христофорова — главы жульнического предприятия, создающий образ озверевшего накопителя, всецело поглощенного жаждой все новой и новой «добычи», и Н. Гриценко, с виртуозной легкостью играющий Стряпкова, изобретательного дурака и в то же время хитрого проходимца, внушают отвращение к типам, живущим бесчестной жизнью, вынужденным постоянно приспосабливаться, лгать, изворачиваться. Эти люди одновременно и опасны и, в конечном итоге, жалки. Писатель, режиссер, актеры, развенчивая современных остапов бендеров провинциального масштаба, показывают все их ничтожество.

А что за символичная фигура Василий Васильевич Коромыслов! Живет Василий Васильевич за большим забором, в просторном особняке. К нему собираются все нити ТОНАП, жулики дрожат при упоминании его имени. Он диктует условия компаньонам. Руководит ими. И... остается на свободе, когда шайка воров оказывается за решеткой. Живут еще коромысловы!..

В фильме есть еще образ, который стоит как бы в стороне от главной линии действия и в то же время придает картине особый комический смысл. Это Каблуков. Он вовсе не жулик. Каблуков — исправный и глупый чиновник торгового отдела. Однажды его брат — ответственное лицо в Москве — намекнул в письме: не пора ли ему занять самостоятельную должность? И когда Стряпков принес Каблукову непроверенную новость: дескать, свершилось, готов приказ о назначении Каблукова начальником отдела,— наш герой принимает это как должное.

Один день — воскресенье — Каблуков жил начальником. Властвовал дома. На массовке. Всех поучал. Отдавал распоряжения. Упивался властью. Узнав о своем назначении, Каблуков на глазах зрителей меняется. Осанка появляется другая, другой голос. Теперь он покажет, на что способен Каблуков! Перестроит кабинет. Не будет же он работать в каком-то закутке. Сочинит пособие о поведении руководящих и подчиненных лиц в нерабочее время. Каблуков настолько важен, что Стряпков подобострастно признается: «В лице у вас что-то государственное...» В понедельник выяснилось, что приказ есть, но он не касается продвижения Каблукова по службе. Каблуков оказался калифом на час. Но как он развернулся в этот блаженный миг!

Артист В. Чекмарев сыграл Каблукова с настоящим комедийным мастерством, точно передал сатирический характер. Кажется, еще «чуть-чуть», и все перейдет в шарж. Но артист знает меру правдоподобия комического типа.

Недостатки этого фильма весьма характерны для многих наших комедий. Один из них — отсутствие единого сатирического стиля.

В комедии И. Лукинского мрачному миру жуликов противостоит абстрактно-мажорный фон. Показывается город. Он строится. Простые советские люди спешат на работу. Гуляют в парке. Улыбаются. Их много. Очевидно, они все хорошие.

Непосредственно в сюжет комедии входят сегодняшние Ромео и Джульетта — Вася Каблуков и Зоя Христофорова. Им чужды нравы родителей. Покинув родные квартиры, они справляют свадьбу с друзьями, хорошими ребятами. Есть еще в картине беспокойная старушка Королькова (Е. Понсова) и молодая женщина, возглавляющая торговый отдел,— Соловьева (Л. Хитяева).

Нужны ли в наших, даже сатирических комедиях положительные герои? Да, нужны. В этом — закономерность самой жизни. Жулики и пошляки живут в окружении хороших, порядочных людей, и те вступают с ними в конфликт.

Значит, совершенно логично, с точки зрения жизни, присутствие в наших комедиях положительных персонажей. Что же им мешает стать равноправны-

ми образами, способными вызывать интерес у зрителей? Чаще всего то, что они оказываются лишенными комедийных черт, по сути, превращаются в скучных резонеров, поучающих других. В этом и беда таких образов фильма, как Королькова, хотя ее играет превосходная комедийная актриса Е. Понсова.

Ведь жизненное богатство веселья, остроумия в самом деле неисчерпаемо. Обычно умный человек в быту весел и расположен к юмору. А на экране... На экране, если уж герой умный, то менее всего он проявляет веселость своего характера, а больше всего стремится продемонстрировать свой ум. Итог же получается часто совсем обратный...

Так и в этом фильме. Люди порядочные, хорошие не вызывают к себе живого расположения, выглядят в картине лишними.

●

С артистом Олегом Борисовым мы встретились снова в фильме Киевской киностудии имени А. П. Довженко «Стежки-дорожки» (сценарий Н. Зарудного). Здесь артист не только играет главную роль, он выступает и режиссером-постановщиком вместе с А. Войтецким. Однако на этот раз встреча не принесла ничего, кроме чувства горечи и острой досады. Фильм получился примитивным, удручающим своей безвкусицей, отсутствием профессионализма.

Уже начальные кадры картины настораживают: мы не видим человеческих лиц, оператор и режиссер самым настойчивым образом показывают нам ноги. Да, для того чтобы проиллюстрировать не очень-то оригинальный авторский текст («каждый день великое множество людей отправляется в путь»), оператор снимает ноги. Малышей. Школьников. Студента. Просто ноги пешеходов. Ботинки, туфли, босоножки...

С крупного плана ног парня, идущего по дороге, и начинается фильм.

Может быть, в таком приеме заключен какой-то смысл? Нет. Режиссеры делают это ради «оригинальности». И таких «оригинальных» приемов в фильме встретится немало...

В основе сценария — забавный анекдот. Племянник председателя колхоза Роман — парень, склонный к технике и изобретательству,— кончает бухгалтерские курсы, куда его послали по разверстке, и назначается бухгалтером колхоза, где председателем работает его дядя, Воронюк. Ситуация сама по себе комическая, и, очевидно, можно было создать на этот сюжет веселую комедию. Но, к сожалению, общий комедийный замысел остался нереализованным. Примитивность сюжетных положений и диалога, «лобовая» режиссура сделали этот фильм своего рода эталоном безвкусицы. Не спасли картину и талантливые исполнители, еще раз подтвердившие, что только на основе полноценной драматургии можно создать живые характеры.

В самом деле, в картине снимались известные комедийные артисты: Е. Весник (Воронюк), О. Борисов (Роман), в эпизодах — А. Папанов, Е. Моргунов и другие. А в фильме нет ни одного сколько-нибудь запомнившегося образа.

Обычно яркий, интересный, Олег Борисов здесь попросту неприметен, не несет никакой смысловой нагрузки, хотя и находится в центре событий и на нем строится весь фильм. Роман разговаривает междометиями. Смешно пьет горилку с бывшим почтальоном Дудкой. Где-то что-то изобретает. Починил слуховой аппарат старого бухгалтера Калистрата Калистратовича, приучил волов к музыке, приставил мотор к велосипеду. Пожалуй, за всем этим и обнаруживается характер, но характер статичный, преподнесенный в готовом виде и прежде всего примитивный, непонятно отчего занимающий внимание авторов и по милости их — зрителей.

А что было делать талантливому Веснику? Роль Воронюка построена на том, что председатель колхоза не верит в способности Романа. Для него это не способный ни на что шалопай. Только старик бухгалтер по достоинству оценил техническое дарование Романа. Но стоило Воронюку заглянуть в сарай, где тайком от людей изобретал диковинные вещи сельский Эдисон, как тут же осознал, какой талант у племянника. Правда, понял это Воронюк поздно. Роман уже уехал навсегда. А что бы дяде немного раньше навестить племянника в сарае? Тогда бы лопнули все ниточки недоразумений, на которых держится характер Воронюка. В плохой комедии всегда так — недоразумения случайны, не обязательны, не имеют под собой реальной почвы. В результате конфликт (в данном случае столкновение Воронюка с Романом) оказывается мнимым, надуманным.

Впрочем, надуманным, нежизненным является здесь все — и то, как действуют персонажи, и то, как они разговаривают.

В «Стежках-дорожках» люди, как правило, говорят на странном языке междометий, а произносимые слова стерты, как медные пятаки. Вот, например, в какой убогой словесной форме раскрывается рассеянность Романа:

«Роман. А у меня перерыв.
Сенька. Правильно. Но он давно кончился.
Роман. У?
Сенька. Угу.
Роман всполошился:
— А-а!
И выбежал за дверь».

Как бедным актерам преодолевать все эти языковые абракадабры?! Ведь буквально все персонажи —

Роман, Дудка, Калистрат, Сенька, Воронюк — пользуются одними и теми же восклицаниями и одним и тем же строем языка, по сравнению с которым язык знаменитой Эллочки-людоедки выглядит прямо-таки витиеватым. Воронюк разговаривает примерно так: «Ты посмотри, такой молодой и уже бухгалтер! Ха-ха-ха!»; «Ну да. Такой маленький? (о карманном приемнике) Ха-ха-ха»; «Ха-ха-ха! Спаситель наш!»; «Ха-ха-ха! Ничего» и т. д. Три «ха-ха» — единственная реакция Воронюка. Впрочем, этот оборот речи пришелся по душе и другим персонажам комедии Зарудного. Роман, скажем, этими «ха-ха» тоже выражает свои чувства.

«Дудка. Ага. Больше ни-ни!.. Ха-ха-ха.
Роман. Ха-ха-ха! Молодец! Ну?
Они обнимаются...»

Невеселый парадокс происходит со «Стежками-дорожками». На экране ходят люди. Улыбаются. Смеются. А в зрительном зале стоит тишина, изредка прерываемая одиноким смешком. И то по поводу какой-нибудь явной несуразицы. Скажем: «Я уж свое отсидел. Больше тридцати лет». Слово «отсидел» тут неуместно, оно вызывает другие ассоциации, не имеющие отношения к тому, о чем говорит Калистрат Калистратович.

Так вот на экране смеются. Часто. А в сценарии и того больше. Смеется каждый в отдельности, а затем вспыхивает и общий смех: «Ха, ха, ха...»

Только зрителю не до смеха. Комедия не состоялась. Она растворилась в трескотне пустых слов, потонула в безвкусице. Фильм, который должен был весело и остроумно рассказать о людях современной деревни, по существу, показал их в примитивном, оглупленном виде.

«Стежки-дорожки» — очевидная неудача, возвращающая нас к тем самым комедийным лентам, которые вызывают лишь раздражение и досаду за то, что попусту затрачены силы, время и средства. И непонятно, чем руководствовался рецензент журнала «Советский экран» (№ 7), не поскупившийся на похвалы этой слабой работе, обнаруживший в картине и «свежесть атмосферы», и «очень симпатичных людей», и «обнадеживающее» начало. Не менее легкомысленно поступила и «Московская кинонеделя», сообщив, что кинокомедия «Стежки-дорожки», «безусловно, понравится зрителям».

•

Мы попытались возможно объективнее разобраться в том, что удалось и в чем потерпели поражение создатели трех комедийных фильмов.

«Дела комедийные» равно волнуют и авторов комедий, и зрителей, и критиков. Вот почему важно не проходить мимо любых поисков в этой области, тщательно отбирая хорошее, ценное и развенчивая неудавшееся, дурное.

В. МАТВЕЕВА

«Александр Ульянов»

Научно-популярное кино стало больше доверять изображению. В последние годы на наших глазах из многословного лектора, обо всем говорящего деловой скороговоркой, штампованно-приподнятым тоном, оно постепенно превращается в собеседника, умного и доверительного. Назидательный дикторский комментарий все чаще сменяется комментарием кинокамеры, рождающим ассоциации и мысль. Сегодня сотворчество режиссера и зрителя становится необходимым условием успеха научно-популярного фильма.

Умело прочтенные кинокамерой документы рождают эмоционально воздействующие образы. Изучение рукописей, осмысление фотографий обнаружило новую возможность научно-популярного кино — создание человеческого характера.

В Ленинграде сделан научно-популярный фильм «Александр Ульянов»*. Снятый на скудном изобразительном материале о событиях почти восьмидесятилетней давности, фильм рассказывает об удивительной жизни, оборвавшейся слишком рано. Это и не жизнь еще, а лишь самое ее начало — юность, поделенная между университетской лабораторией и политической борьбой.

Звучит текст смертного приговора, на экране возникают портреты А. Ульянова и его друзей.

Шесть молодых лиц.

В приговоре лишь скупые данные о сословии и возрасте, а лица поражают незаурядностью, значи-

* Сценарий Л. Горина, С. Семанова. Режиссер Н. Левицкий. Оператор А. Климов. Художник В. Покровский. Композитор И. Адмони. Звукооператор Г. Гудков. Редактор В. Демин. «Леннаучфильм», 1963.

мостью. От каждого исходит обаяние личности. Хочется подольше задержаться на них, вглядеться попристальнее, понять, откуда это высокое сознание себя в жизни...

«По основным своим убеждениям мы — социалисты»,— писал двадцатилетний Александр Ульянов. Люди, подписавшиеся под политической программой фракции «Народной воли», бравшие на себя ответственность за будущее общества, не прожили и четверти века. Сознательно идя на смерть, они остались верны своим политическим убеждениям и превратили скамью подсудимых в боевую трибуну.

В распоряжении создателей фильма были лишь редкие фотографии, сохранившиеся в тюремных архивах, да несколько снимков маленького Саши и семьи Ульяновых.

Л. Горин и С. Семанов строят сценарий как воспоминания сестры и университетского товарища Ульянова.

Фильм многоголос.

Рассказ Ани продолжает Иосиф Лукашевич, звучат голоса Андреюшкина и Генералова; Саша-гимназист читает Некрасова.

Воспоминания сестры воссоздают атмосферу большой и дружной семьи, давшей истории и революции замечательных революционеров.

Режиссеру удалось показать духовную жизнь семьи, ее высокие нравственные идеалы и требовательность к себе каждого.

Рассматривая вместе с авторами фильма единственную семейную фотографию Ульяновых (она общеизвестна), можно увидеть целый мир сложнейших отношений, угадать характеры.

Камера, как глаза пытливого человека, задерживается подолгу на каждом, ищет сходства, подмечает интересные черточки, сравнивает, строит догадки.

Звучит мягкий голос Анны Ильиничны:

— Однажды я спросила Сашу: «Какие самые худшие пороки в людях?» И Саша ответил: «Ложь и трусость».

Камера отыскивает лицо Саши-гимназиста, которое вдруг поражает своей сосредоточенностью и мальчишеской серьезностью. Этот пытливый и одновременно строгий взгляд запомнится, он будет повторяться вновь и вновь в других фотографиях и останется в памяти.

Параллельный монтаж портретов Ульянова-студента и Александра III в сцене суда воспринимается как поединок столкнувшихся воль и характеров. Молодое прекрасное лицо рядом с изношенным и тупым, простенькая фотография и золото рамы. А за кадром диалог — словно один кричит напрягшись: «Вам грозит смерть!» — а другой, сдерживая волнение, отвечает: «Среди русского народа всегда найдутся люди, которые настолько горячо чувствуют несчастье своей родины, что для них не составляет жертвы умереть за правое дело».



Кадр из фильма «Александр Ульянов».

Если искать в сюжете кульминацию, то она и есть это напряженное единоборство, выраженное монтажом и закадровым голосом.

Скупые и точные детали нашли авторы для характеристики Александра Ульянова. И жаль, что где-то эта скупость начинает превращаться в схематизм. Создается впечатление недоговоренности, недораскрытости темы и образов. В первую очередь это отразилось на рассказе о покушении на царя.

Наиболее интересны кадры, показывающие Петропавловскую крепость.

Сумрак в одиночке Ульянова. Разверстые двери бесконечного тюремного коридора и удаляющийся звон кандалов уводимых на казнь оставляют тягостное впечатление утраты.

Краски и звуки тюрьмы создают своеобразный эмоциональный настрой — материально ощутима эта тяжесть мокрых каменных стен.

Но и здесь авторам фильма порой не хватает конкретности в изображении исторической обстановки.

Нехватка фотодокументов восполняется обращением к живописи. И оказалось, что картины Репина, Верещагина, Маковского удивительно созвучны теме фильма, характеру его героев.

Картина В. Маковского «Вечеринка», кажется, прямо воспроизводит обстановку тех самых студенческих собраний, которые посещали Ульянов и его единомышленники.

Фильм «Александр Ульянов» содержит большой нравственный потенциал: он славит чистоту молодости, стремление к высокой справедливости.

Нора АРГУНОВА

Поиск

Вдумайтесь: вы подсмотрели тайное. То, что вы наблюдаете в природе, происходит скрытно — где-нибудь в сумрачных речных глубинах или в нетревожимой заводи озера. Рыбы — супружеская чета — готовятся к важнейшему делу своей жизни: строят дом для будущей семьи. Молодой глава семейства несколько нервозен... Впрочем, оба работают сосредоточенно и неутомимо.

Вы смотрите фильм, где роли играют рыбы. Дело происходит в аквариуме. Тот, кто вводит вас в курс дела— тоже настоящая живая рыба (сомик), только говорящая. И хоть она и произносит слова на человеческом языке, вы верите, что этот голос — скрипучий, с частыми придыханиями — может принадлежать только такому существу, с такой именно усатой, угрожающе-добродушной физиономией.

У супругов вывелись малыши, их сотни. Они, естественно, еще не умеют плавать, их приходится нянчить. Вы следите за тем, как превосходно справляются со своими обязанностями родители. И в то же время вам в лицо смотрят недоумевающие выпуклые глаза, и, быстро захватывая ртом воду, чуть задыхаясь, подводный житель говорит: «А некоторые люди, я слышал, жалуются, что трудно воспитывать одного-двух мальков...»

Тут веришь всему — как не поверить. Проникаешься почтением к тем, чья жизнь, оказывается, полна труда и волнений. И когда с главным героем — а мы успели уже войти в его заботы и понять их — случается беда, когда он тонет (да, представьте себе, рыба тоже может утонуть!), то, ей-богу же, хочется сорваться с места: «готов догнать, спасти...»

Пускай дома вы не водите рыб — придя в гости и заметив аквариум, вы теперь непременно подойдете к нему. И с новым интересом станете всматриваться в этот неведомый мир, существующий в человеческом жилье так обособленно, будто он другая планета, за которой из тьмы кинозала чудом удалось подглядеть. А если вам еще мало лет, всего только шесть или семь, в вашей душе уже начнет крепнуть уверенность, что с животными, как и с людьми, нужно обращаться бережно...

Речь идет о фильме «Как рыбка чуть не утонула»*, снятом режиссером Галиной Ельницкой по сценарию Бориса Заходера. Герои фильма рыбы, но есть тут и человек — хозяин аквариума, подросток. Он введен ненавязчиво, с тактом, его лицо едва где-то промелькнет, чаще мы видим мальчишеские руки. Руки то сыплют в аквариум корм, то на катке орудуют клюшкой, лепят снежок или подхватывают со льда мятый школьный портфелишко...

А нам, зрителям, большего и не надо. Мы глядим на рыб, но явственно ощущаем, что аквариум только дополняет кипучую мальчишескую жизнь, свидетельствует о доброте и разносторонности этой жизни. И в сравнении с тропическим мирком аквариума еще шире кажется мир, лежащий за стенами комнаты, еще веселее, крепче, живительнее зима за окном.

В мастерской народного артиста РСФСР Бориса Долина (объединение детских и юношеских фильмов на «Моснаучфильме») режиссером Г. Ельницкой по сценарию Б. Заходера сделано в минувшем году два фильма. Второй — «Серая Звездочка»*. Так зовут жабу, потому что она, вопреки общепринятому мнению, прекрасна, и глаза у нее, как звезды.

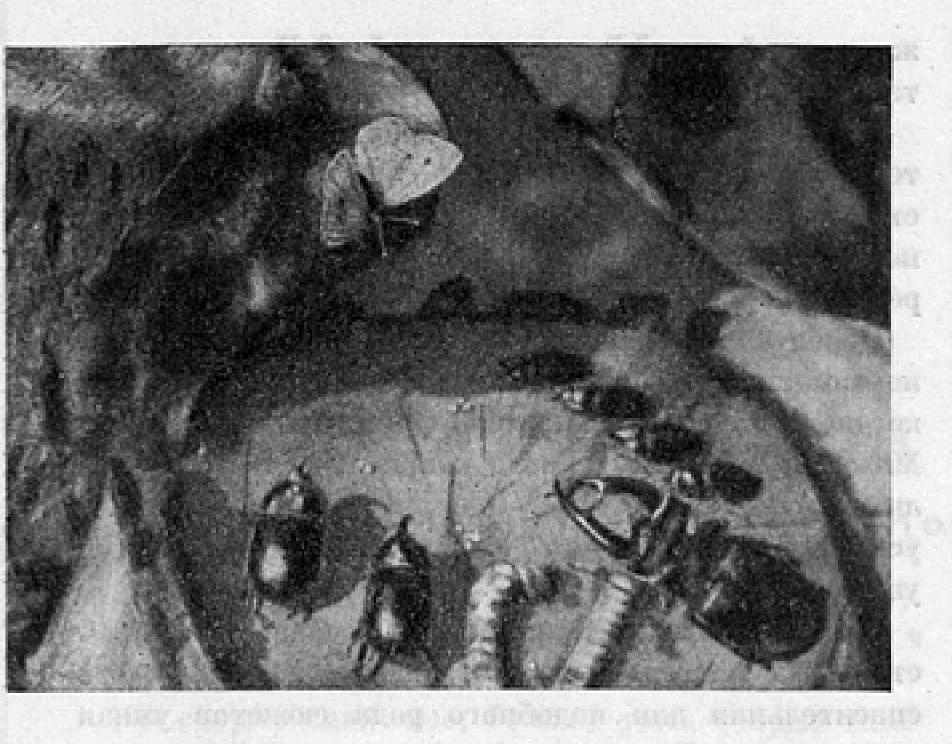
Жаба прекрасна и полезна. Она поедает вредных насекомых, спасая от гибели сады и огороды. Только глупый мальчишка, поддавшись пагубному влиянию злой бабочки, способен обзывать жабу уродиной и швырять в нее камнями...

И тут, как в первом фильме, превосходные съемки, и тут многие кадры — открытие. Но вот беда: слаб сюжет. При этом есть четкая цель — показать вредителей и полезных животных, объяснить, кого надо уничтожать, а кого — любить.

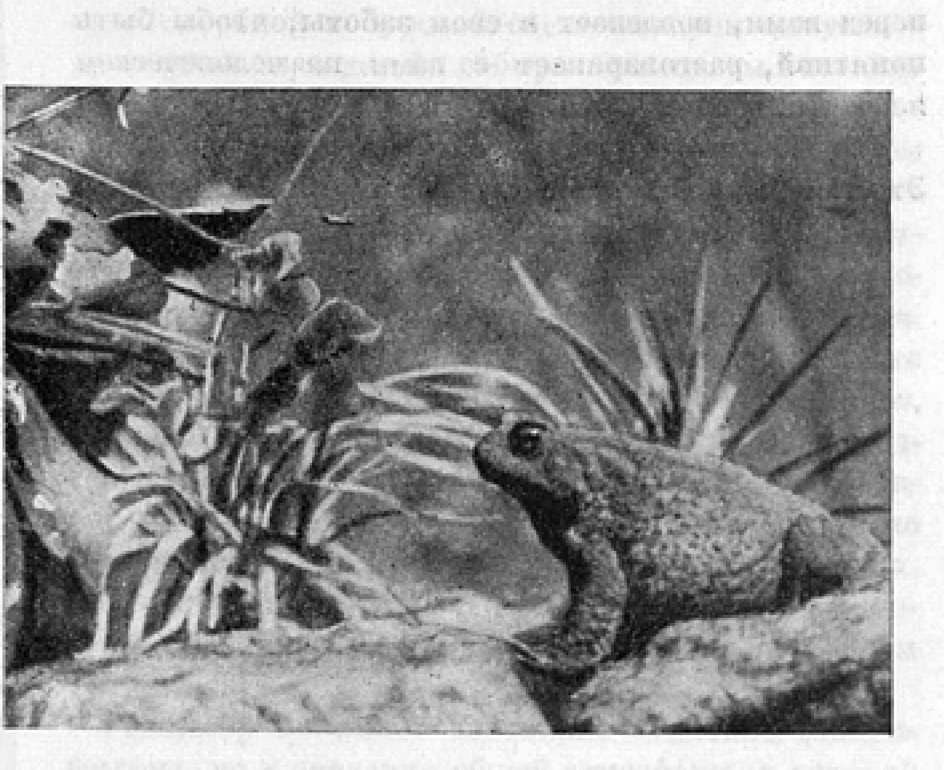
Жаба совершает только одну удивительную вещь: с непостижимой быстротой и точностью хватает насекомых. Больше дела ей не дано, а создателям картины необходимо внушить зрителю хорошее отношение к животному. И вот шлепает по дорожке или сидит и смотрит, может быть, и симпатичная, но абсолютно безучастная жаба, а хор ее славит. Цветы не только умиляются и воркуют, но и водят вокруг нее хороводы и листьями гладят ее. Изъясняются они так: «Спасибо тебе, незнакомая подруга. Ты спасла меня от страшного врага. Хочешь, мы сами придумаем тебе имя? Хочешь, мы будем звать тебя Анюткой? Лучше Маргариткой, это имя гораздо красивее! Гораздо лучше называться Астрой!» Наконец жабу нарекают Серой Звездочкой, и она произносит: «Спасибо, что вы придумали мне имя. Да еще такое красивое. Вы сами все тут очень добрые, хорошие и... красивые. Я буду вас очень-очень любить!» «И мы! И мы тебя!» — наперебой вскрикивают цветы.

* Сценарий Б. Заходера. Режиссер Г. Ельницкая. Оператор А. Миссюра. Редактор Н. Каспэ. «Моснаучфильм», 1963.

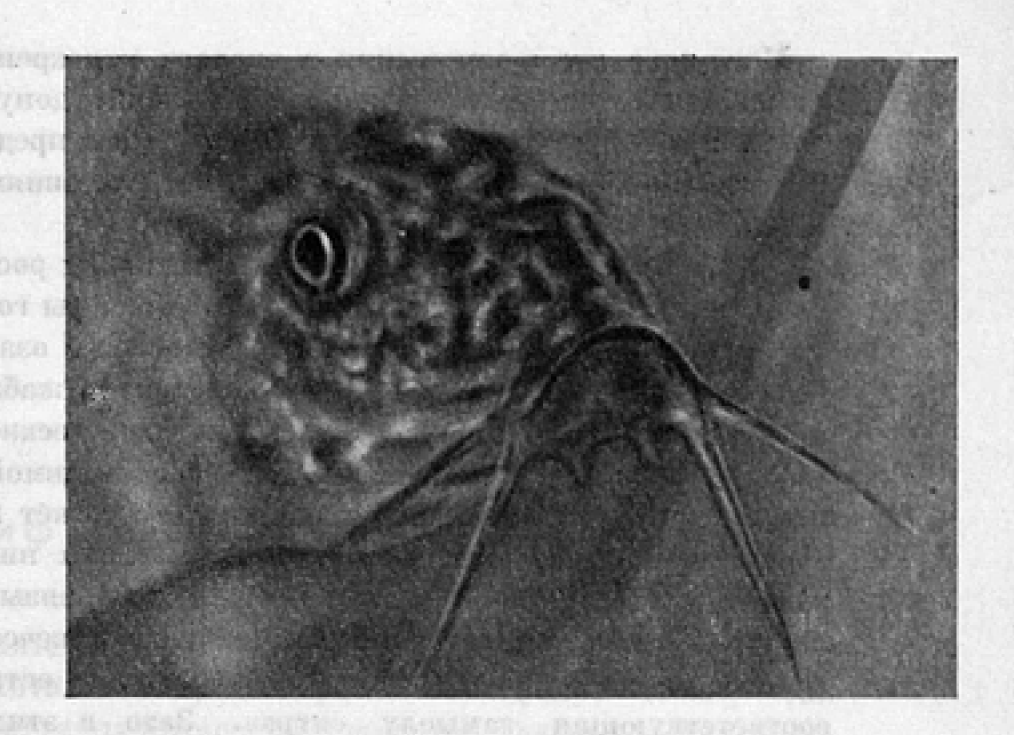
* Сценарий Б. Заходера. Режиссер Г. Ельницкая. Оператор Э. Эзов. Редактор Н. Каспэ. «Моснаучфильм», 1963.







«Серая Звездочка»







«Как рыбка чуть не утонула»

Мало того, что и отношения и диалоги неискренне слащавы — зритель, даже самый юный, допускающий любую условность, лишь с трудом представит себе, что эти голоса принадлежат растениям и животным.

Когда целыми клумбами кружатся и кивают роскошные, но безликие цветы, а за них без меры говорят и говорят люди; когда прыгает скворец с озабоченно сомкнутым клювом или молча сидит жаба и отдельно от них звучат оживленные человеческие голоса, якобы им принадлежащие,— необходимой иллюзии не создается. Еще и потому, что сюжет в основном «наговорен» — поведение животных никак не сообразуется с ролью, которая им навязывается. Только там, где собираются на свое «вече» темные силы — бабочки, гусеницы, жуки — есть соответствующая замыслу «игра». Зато в этих кадрах имеется другого рода просчет.

Каждому известно, что вредных насекомых надо уничтожать. Глупый мальчишка в фильме неприятен, когда накидывается на жабу, и это понятно. Ну а если бы он поумнел и стал бы давить бабочек и жуков?

Почему-то нам больше нравится, когда шестилетний человек не только защищает жабу, но и бабочкой восхищается, а не обрывает ей крылья. И даже гусеницу с изумлением разглядывает, а не наступает на нее ногой.

Как-то в одном знакомом мне доме отец семейства принялся со злобой рассказывать про соседа. Дело происходило при гостях; тут же сидела семилетняя девочка, дочь рассказчика, и внимательно слушала. Отца хотели остановить, указав на ребенка, но он возразил: «Пускай слушает. Ей полезно».

Полезно ли? Нужно ли отравлять человеческую душу ненавистью, если ненависть не оправдана самыми высокими мотивами? С чего начинается доброта, доверие, душевная щедрость — все, что радует в маленьком ребенке, а позже служит человеку надежным фундаментом, на котором строится жизненный опыт? Разве не с любви? И не с воспитания чувства прекрасного?

К тому же с бабочкой, которой мы приучаем детей любоваться (и в этом есть своя логика гуманности), с порхающей бабочкой никак не вяжется злобно хихикающий за кадром голос, да и вся «наговоренная» роль вероломного убийцы...

Неискушенный юный зритель может, конечно, не заметить погрешностей фильма, но кто знает: когда, с чего начинается формирование вкуса? Может быть, с настенного коврика, висящего у колыбели? С погремушки? С первой сказки, которую услышал или во время утреннего детского сеанса увидел на экране?

О просчетах в кинокартинах, адресованных детям, стоит задуматься. В первом фильме, о рыбах, есть спасительная для подобного рода сюжетов умная ироничность. Во втором фильме ее подменяют сентиментальность и назидательность. В первом познавательная сторона естественно укладывается в сюжет и не служит самоцелью. Во втором она превращается в узкопрактическую задачу, а сюжет, кажется, для того и «вытягивают», чтобы эту задачу решить. В первом, наконец, имеется золотое чувство меры, во втором оно утеряно...

И все-таки: капля благожелательной информации, что жаба полезна и от нее не бывает бородавок, и несколько крупных планов ее физиономии с глазами, в самом деле сияющими,— и ваше предубеждение рассеяно. Немного сведений о подводных обитателях, пять минут наблюдений, мгновение тревоги и радости за них — и ваше безразличие сменяется живым интересом.

Потому что слово предоставлено самой природе. Она глядит на вас с экрана, с доверием открывается перед вами, вовлекает в свои заботы, чтобы быть понятной, разговаривает с вами на человеческом языке и просит участия.

Два фильма — новое, нужное, благородное дело. Это поиск, и ведут его талантливые люди.

Письмо товарищам

«Ленфильм» — Юрию ГЕРМАНУ и Иосифу ХЕЙФИЦУ

Уважаемые Юрий Павлович и Иосиф Ефимович!

Мы старые знакомые, больше того, старые товарищи. Мы начали работу в кино пусть с интервалом в несколько лет, однако в один период. Каждая ваша новая картина для меня не только очередной фильм, но работа друзей. И я с нетерпением дожидался возможности посмотреть вашу картину «День счастья», успеху которой, как мне казалось, благоприятствовали все обстоятельства. Порукой этому было и ваше многолетнее плодотворное содружество, и то, что фильм снял оператор Г. Маранджян, которого я люблю и знаю, и то, что в вашем фильме играют отличные актеры — Т. Семина, А. Баталов, В. Зубков, Н. Крючков.

Я начал смотреть картину, и мне показалось, что в ней осуществлены самые лучшие мои предположения. Нельзя было не восхититься непринужденным и уверенным мастерством, с которым поставлена сцена в автобусе, где Березкин впервые видит Шуру Орлову. Поражаешься смелости режиссера, когда он в скорбной и суровой сцене похорон выпускает на первый план детей, собирающих цветы, что создает впечатление о нескольких жизненных слоях, о мотивах, развивающихся одновременно и как бы аккомпанирующих друг другу. Наблюдательность режиссуры сказывается не только в характеристиках героев фильма, не только в точной и психологически насыщенной детализации их поведения. Зоркий взгляд режиссера — то иронический, то любовный — чувствуется в том, как сняты модницы, мелькающие на втором плане сцены в ленинградском универмаге «Пассаж», в том, как охарактеризованы экскурсанты и экскурсовод, мотающиеся по пушкинским местам Ленинграда, в том, наконец, с какой улыбкой показан веснушчатый шалун, мешающий объяснению Шуры и Березкина на речном трамвае...

Режиссер понимает не только значение сюжета фильма, но и значение общей атмосферы, в которой он развивается. Вот почему так достоверно упрямится дверь, когда Березкин уединяется для интимного разговора по телефону; почему так «играют» интерьеры квартиры Орловых — они блистают домовитым уютом в первых сценах картины и становятся скучными, холодными и бестолковыми в последних эпизодах, как бы отражая душевное состояние обитателей.

Действие в фильме, если не считать нескольких сцен, развивается как будто бы логично, в диалоге есть и остроумие, и характерность, и точно сформулированные мысли. Режиссура, с профессиональной точки зрения, превосходна. Хорошо играют актеры.

И все-таки, несмотря на достоинства вашей работы, фильм показался мне ниже вашего мастерства, ниже вашего искусства.

●

Я хочу разобраться в сильных и слабых сторонах вашего фильма, проанализировать хотя бы основные элементы, из которых он сложен.

Прежде всего я обратился к анализу сюжета, к драматургии картины. Я сознательно отказался от эстетических аналогий, от поверки произведения искусства другими произведениями искусства. Я хотел подойти к вашей картине как к жизненному явлению.

Итак, в чем конфликт фильма, какие явления жизни он отражает?

У Шуры Орловой как будто есть все, что нужно для счастья. У нее красивый и умный муж, которого она любит, она материально обеспечена, ее не грызут мелкие повседневные заботы. Но замужество оторвало Шуру от любимой профессии — в прошлом она учительница. Безделье, отказ от труда погружают ее в состояние смутной тоски. Охваченная этой тоской, она и знакомится с героем фильма — доктором Березкиным — внешне несколько развязным, но на поверку удивительно бескорыстным, чистым, трудовым человеком. Далее: с мужем происходит несчастье — из-за любви к жене он совершает дисциплинарный проступок, который оборачивается

катастрофой. Это стоит ему научной карьеры. Он стесняется того, что его уволили из научного учреждения, и утешается только тем, что работа в телевизионном ателье, где он берет «левые» заказы, дает ему большие деньги и возможность жить так же широко, как и прежде. Но Шура узнает об этом. Она уходит из дому, правда, не к Березкину, а, решая испытать себя, уезжает в деревню, где преподавал в школе ее покойный отец, чтобы занять его место.

Возможен ли такой конфликт, жизнен ли он? Конечно, возможен, и не его правдоподобие я подвергаю сомнению. Я знаю, что настоящий художник способен найти много нового даже в неоднократно использованных ситуациях. Сюжет становится тривиальным только тогда, когда становится однозначным, равным самому себе, когда он исчерпывает отношения персонажей, а не становится средством анализа их характеров. Тогда конфликт превращается из жизненного явления в банальность, а драма становится мелодрамой.

В вашем фильме колебания героини между стяжателем-мужем и бескорыстным врачом, конечно, не исчерпывают содержания. И я понимаю, что вы — авторы «Дня счастья» — отнюдь не бездумно использовали мелодраматическую схему. У героев вашего фильма есть характеры, есть индивидуальности, и, наверное, главное в нем — раскрытие жизненных позиций героев, полемика, столкновение взглядов на жизнь и назначение человека.

Значит, надо разобрать характеры героев.

●

Корни проблематики «Дня счастья» да и прототипы некоторых характеров этой картины можно обнаружить в вашем же фильме «Дорогой мой человек». В этом фильме вы полемизируете с легким, иждивенческим и потребительским отношением к жизни. Выразителем этой полемики становится герой фильма, удивительно схожий с героем «Дня счастья». Дело не в том, что Устименко в «Дорогом моем человеке» — врач, как и Березкин в «Дне счастья», и не в том, что обе роли играет А. Баталов. Дело в сходстве характеров, жизненных позиций, манеры поведения. Правда, Устименко суше и строже Березкина. Он не позволит себе завести легкий «роман» и воспользоваться квартирой шофера для встреч с незнакомой нам девушкой. Тем более, он не пропустит назначенного свидания с ней ради прогулки с молодой женщиной, случайно повстречавшейся в автоусе и приглянувшейся ему. И конечно, он не станет так настойчиво и грубовато преследовать эту женщину, так же как не станет беспрестанно и не к месту острить. Говоря арифметически, к характеру Устименко Березкин «приплюсовал» несвойственную ему развязность, за которой безошибочно угадываются и скромность и чистота. Устименко, если угодно, элементарнее и прямее Березкина, но существо обоих характеров одинаково. Они оба, не задумываясь об этом, живут в сложных связях со всеми людьми, и ответственность за этих людей для них органична так же, как органична для них привязанность к труду, к людям, к перестройке жизни, к переделке и улучшению ее. Они оба презирают всякое другое отношение к жизни. Тут они оба безжалостны и прямолинейны. Я вспоминаю поведение Устименко в финальных сценах с Варей в «Дорогом моем человеке» и вижу, как схоже его поведение с поведением героя «Дня счастья» Березкина.

«Шура. Как бессмысленно, глупо, мучительно я живу...
Березкин. Ария Хозе из оперы Бизе... Что-что, а у нас каждый человек может жить согласно своим достоинствам...
Шура. Вы бы бросились ради меня в воду?
Березкин. Чтобы утонуть и развязать вам руки? Нет. Мне жить нравится.
Шура. Вы живете «согласно своим достоинствам»?
Березкин. Ага».

В финале этой сцены Шура не без лукавства говорит, что жизнь с Березкиным приведет ее к той же бесперспективной скуке, как и жизнь с Орловым. Березкин отвечает на это прямо: «Я не запру вас дома, я вас вытолкну...» Когда же Шура опять лукавит и спрашивает, что будет, если она не захочет «выталкиваться», он так же прямо говорит: «Тогда я вас брошу. Жена — не профессия».

Жизнь, сообразная достоинствам,— программа Березкина. Его не удивляет падение Орлова — он жил сообразно достоинствам; его не умиляют колебания и страдания Шуры — они сообразны достоинствам. Любовь к Шуре не смягчает его моральных оценок, их резкости и прямоты.

Я должен принять Березкина таким, как он написан и сыгран. Вы любуетесь его обыденной внешностью, его мешковатостью, его прибаутками, даже тем, что он несколько, на мой взгляд, излишне кокетничает якобы отсутствием душевной тонкости и лиризма, тогда как наделен ими, конечно, куда больше, чем его соперник Орлов. Образ Березкина безусловно программен для вас—он характер, который вам полностью нравится.

Нельзя не сказать, что именно этот образ лучше других получился в картине, и в этом немалая заслуга А. Баталова. Во всяком случае, Березкин охарактеризован полнее, тщательнее и любовнее, чем образы Орлова и Шуры. Березкину отданы ваши лучшие краски, и вы, зная, как безошибочно действует юмор для обаяния характеристики, охотно

ставите Березкина в смешные ситуации, имея, так сказать, про запас драматические эпизоды.

Гораздо меньше «повезло» антиподу Березкина Федору Орлову. В начале вашего фильма мы видим его бородатым геологом, человеком в штормовке, с рюкзаком, в грубых ботинках. Он прилетел в Ленинград всего на двенадцать часов, в перерыве между двумя экспедициями. Он поглощен делом, он окружен веселой молодежью и чувствует себя среди молодых людей первым среди равных. Он до самозабвения любит жену и не скрывает этого (об ее отношении к нему придется говорить отдельно). В начале фильма Федор Орлов — вовсе не антипод Березкину: они в чем-то равны.

Но вот Орлов, как я уже говорил, совершает проступок. Он должен был улететь, но сознательно опаздывает на аэродром, потому что хочет оторвать у судьбы лишний день для себя и для жены — «день счастья».

Вы придерживаетесь суровой философии своего героя Березкина. Вы не прощаете таких вольностей, такого пренебрежения своими обязательствами, своим долгом. И стоит Федору Орлову сказать, что он имеет право на день счастья, как сразу же выясняется, что именно этот день и приносит ему большие несчастья. Возникает драма расплаты за ошибку, и вы, естественно, ведете вашего героя по этому пути.

Но оправдана ли катастрофа Орлова его характером? Нет. Сюжет сам по себе, а характер сам по себе. В фильме Орлов нужен вам только для того, чтобы стать антиподом Березкину. И вот молодой, талантливый ученый, вместо того чтобы настаивать на своем праве работать, внезапно отгораживается от мира, от науки, от людей, от всего, чем он жил, опускается морально. Каковы причины психологического падения Орлова?

Катастрофа Орлова в фильме не объясняется и не развивается. И мы не понимаем, почему в начале фильма он был показан талантливым, увлеченным своей профессией человеком. Очевидно, вы хотели показать разные типы любви, разное ее содержание. Собственническая любовь Орлова к Шуре могла привести только к катастрофе. Логика чувств толкает Шуру к Березкину, любовь которого совсем не похожа на любовь Орлова — он хочет, чтобы Шура не потеряла своего человеческого достоинства, чтобы она стала действительно свободной. Но все это не объясняет характера Орлова. Он поступает, как это угодно авторам.

В конце фильма Орлов исправляется. Когда жена от него окончательно уходит, он находит мужество отказаться от расправы с Березкиным и даже становится на его защиту в острой для Березкина ситуации. Наконец, он бросает свой ставший неуютным дом и отправляется, очевидно, в экспедицию. Но почему он так поступает, тоже не совсем понятно.

Я ничего не преувеличиваю и ничего не подтасовываю. Я хочу понять логику фильма и пребываю в недоумении по поводу вашей трактовки образа Орлова.

А что же Шура Орлова — женщина, из-за которой, в сущности, погибает молодой ученый, женщина, о которой так настойчиво мечтает Березкин?

Кто она такая? Каков ее характер?

Думаю, вы не обвините меня в придирчивости. Анализ всегда придирчив, и моя задача именно в том и состоит, чтобы «придираться». В искусстве, как известно, нет мелочей. Здесь все существенно.

Мы впервые встречаемся с Шурой Орловой в автобусе, в том самом, в котором ее видит Березкин. Молодая женщина грустна. Без какой бы то ни было внешней причины она выходит из автобуса, усаживается на скамейке в парке, где никого не ждет. Здесь с ней и знакомится Березкин. Она, повторяю, так задумчива и грустна, что вначале даже не реагирует на не очень-то тактичные приставания Березкина. Потом его назойливость кажется ей забавной, и она совершает с ним прогулку по Ленинграду. Наконец, когда он ей надоедает, она пользуется суматохой в универмаге и уходит. Случайная встреча вряд ли должна была оставить по себе память.

Дальше. Мы видим Шуру дома, в новенькой, «с иголочки» квартирке. Она и рада и грустна, потому что муж приехал только на двенадцать часов. И хотя утром она уговаривает его уехать на аэродром, хотя она укладывает вещи, мы знаем, что она не хочет, чтобы он уезжал.

Если сцепить эту сцену с первой сценой фильма и подумать об их элементарной связи, не может не возникнуть догадка, что Шура была задумчива и грустна потому, что отсутствует муж.

Правда, одновременно с мотивом радостной встречи влюбленных Шуры и Федора возникает новый мотив. Отец Шуры, учитель, приехавший из деревни погостить, говорит Орлову, что Шура — прирожденный педагог, чем вызывает протест Орлова. Оказывается, это Орлов настоял, чтобы Шура ушла с работы.

Мотив этот развивается. Когда Орлова снимают с работы, Шура пытается поступить учительницей в вечернюю школу. Орлов протестует. Когда дети приходят в квартиру супругов Орловых за макулатурой, Шура отдает им ненужные теперь учебники и читает «Выхожу один я на дорогу» Лермонтова с болью и чуть ли не со слезами. Оставшись в деревне после похорон отца, она пытается заменить его в школе и возвращается в Ленинград только после настояний Орлова. Наконец, уйдя от мужа, она решает заслужить не только любовь, но и уважение

Березкина тем, что уезжает в деревню учительствовать в школе отца.

Мотив, как говорится, «проведен» через весь сценарий, через весь фильм. Он является существенным для характеристики Шуры. Но ведь это не единственный мотив ее судьбы, не единственная ее характеристика.

В первых сценах фильма Шура, несомненно, любит Орлова. Почему же она неудовлетворена, почему скучает, почему томится с Орловым? Отчего ее мимолетный интерес к Березкину мгновенно воскресает, как только она видит его в интервью по телевидению и узнает, что он попал в больницу? Характерная деталь — она бежит узнать адрес больницы в телефон-автомат, а не звонит из дома. Очевидно, она сама понимает: возникает нечто такое в ее отношении к Березкину, что нельзя доверить даже стенам родного дома.

Влюблена ли Шура в Березкина? Наверное, пока что нет. После сцены в больнице она избегает встреч с ним, не хочет его видеть, вешает телефонную трубку, когда он звонит, возмущается его притязаниями и даже говорит «светскую» возмущенную фразу — «я замужем».

Между тем она всегда грустна, ее все время гнетет беспокойство. Вспомним хотя бы несколько странный в этой полной земной наблюдательности картине чуть ли не аллегорический кадр — Шура стоит на эскалаторе в метро и в странном одиночестве движется вверх неизвестно куда, неизвестно зачем, в темноту. А на лице героини отчаяние, хотя ничего не произошло.

Понятно, что Шура не удовлетворена жизнью, что любовь к Орлову не заполняет всего ее времени, всей ее энергии и жажды деятельности. Вы показываете Шуру мыслящим, по-своему сильным человеком. Почему же она так пассивна, так инертна, когда дело идет о защите прав ее личности перед подчиняющей и уничтожающей ее любовью Орлова? Она ведь совсем не сопротивляется ему и вступает с ним в конфликт только тогда, когда в ее жизни начинает доминировать Березкин. Кроме слез, она ничем не проявляет своей любви к старой профессии, своего желания стать самостоятельным и свободным трудовым человеком.

Кроме того, в поведении Шуры Орловой есть черточки, противоречащие ее первой характеристике.

Нужно исправить телевизор. В телевизионном ателье ей говорят, что нет запасных частей и нужно «дать в лапу» техноруку. Она не понимает. «В какую... лапу?» — наивно спрашивает она и дает повод собеседнику сострить: «В любую». Наивность «играет» и дальше: «А он не обидится?» «Обидится, если мало дадите», — следует вторая острота.

Это не мелочь. Мне трудно поверить, что молодая женщина, в прошлом учительница, выросшая в деревне, привыкшая к сапогам, умеющая по-деревенски повязывать платок, так оторвана от реальной жизни. Мне трудно поверить, что она не знает обычных бытовых выражений. Ведь живет она не в великосветском родовом замке, а на седьмом или пятом этаже обычного стандартного дома, среди обыкновенных людей.

Как-то не согласуются «светскость» поведения Шуры, ее «утонченные» фразы о том, как нелепо и бессмысленно она живет, отказ встретиться с Березкиным из-за того, что она «замужем», с тяготением героини к простым людям и простым поступкам, с мечтой о работе в школе. Противоречия характера? Они возможны, но житейская неосведомленность и наивность Шуры — не черта характера, а черта характеристики ее быта. А это не одно и то же. Боюсь, что вы здесь что-то не додумали, дорогие мои товарищи. Если же это сделано сознательно, если вы умышленно наделили Шуру такими чертами — объясните зачем. Мне это непонятно.

Итак, в художественной ткани произведения возникают противоречия. Если ясна и определенна жизненная позиция одного из героев, то психология остальных двоих затемнена.

Но фильм не исчерпывается отношениями Шуры, Березкина и Орлова. Существуют еще и другие мотивы. Может быть, анализ этих эпизодов, этих мотивов поможет мне понять, в чем противоречия между замыслом фильма и его выполнением.

Со смятением Шуры в фильме соседствует смятение ее подруги Риты. Она влюблена в моряка Толика Стрельцова, который «отбыл для дальнейшего прохождения службы». Но перед самым его отъездом Рита поссорилась с ним и теперь, чтобы отомстить Толику, готова согласиться на предложение «руки и сердца», которое ей сделал некий солидный научный работник Лев Леонидович, заказчик ее отца, портного Кашина. Отец Риты настаивает на этом браке, и девушка, злясь на возлюбленного, соглашается выйти замуж без любви. Шура Орлова возмущена решением Риты, но ничего сделать не может. К удовольствию старого портного, мещанский брак будет заключен. Но когда будущие новобрачные в присутствии «солидных» гостей, приглашенных женихом и отцом, прибывают во Дворец бракосочетаний, появляется влюбленный Толик. Он «умыкает» невесту прямо «из-под венца» — совсем как в старинных романах. Проделывает он это при помощи такси и мотоцикла, заменяющих лихие тройки лошадей. Роль гусаров, которые, по свидетельству Пушкина, знали толк в похищении невест, отлично исполняют моряки, товарищи Толика.

Я не хочу оценивать этот эпизод ни с точки зрения житейской правды, ни с точки зрения правды художественной. Меня интересует другое — зачем он вам понадобился в фильме, каково его значение в вашем замысле?

Но раньше нужно вспомнить о втором дополнительном мотиве. В начале картины Березкин, говоря с матерью, упоминает о некоем враче (мы видим его фотографии), который погиб «на эпидемии». Березкин, очевидно, очень не любит этого человека, так как он говорит не только «погиб», но и «сдох». Затем в универмаге Березкин встречает толстого и благополучного гражданина, который, увидев Березкина, торопится исчезнуть. Мы пока что не можем представить себе, что толстый и благополучный гражданин именно тот врач, который «сдох» на эпидемии. Выясняется это в самом конце фильма, когда гражданин появляется в квартире Березкина. Оказывается, он был мужем покойной сестры Березкина и отцом ее детей, которых воспитывает Березкин. Но он подло бросил жену для того, чтобы выгодно жениться на богатой певице. Березкин внушил детям, что их отец — доктор Маслюков — героически умер, и тем самым вычеркнул его из их жизни.

Зачем обе эти линии в картине? Какое место в замысле фильма занимают и история Риты и история доктора Маслюкова?

Допустим, история Маслюкова — подлеца, детей которого воспитывает Березкин, как-то характеризует благородство последнего. Но разве не было бы достаточно упомянуть об этом? Почему вы настойчиво педалируете мотив выгодной женитьбы Маслюкова?

Какое отношение к основным героям фильма имеет история Риты, сбежавшей «из-под венца» от богатого и солидного жениха? Какова связь этого неудавшегося брака с основной драмой фильма?

И тут слишком уж прямолинейно все эти связи обнаруживают свое значение. Все мотивы фильма расположены симметрично. Подлец Маслюков бросает жену ради богатой певицы. Рита отказывается от выгодного брака и бежит с морячком — это обратное решение того же мотива.

Но какое отношение к этому имеет история Березкина, Шуры и Орлова?

В самом начале моего письма к вам я с негодованием отверг предположение, что сюжет фильма «День счастья» в какой бы то ни было мере воспроизводит и покрывает его замысел.

Но я не могу отделаться от мысли, что в вашей картине внимание сосредоточено на том, кого из двоих выберет Шура Орлова — богатого и нечестного мужа или бедного и благородного Березкина. Честная, хорошая девушка Рита, сбежавшая от «солидного» научного работника Льва Леонидовича к бедному, но хорошему Толику, аккомпанирует решению Шуры впрямую. Поведение подлеца доктора Маслюкова, бросившего бедную и честную жену ради богатой певицы, аккомпанирует решению Шуры по закону контраста.

Я не «подгонял» факты, не искал «криминала». Я пришел к этому выводу на основе простого анализа всех мотивов фильма, на основе анализа психологии его персонажей, их поступков, их высказываний.

Но, честное слово, мне невозможно представить, что ваш замысел — замысел талантливых и серьезных художников — сводился к поучению о том, что бедный и честный возлюбленный лучше, чем богатый, но вороватый.

И я, как будто вопреки очевидности, осмеливаюсь упрямиться и утверждать, что вы так не думали и думать не могли.

●

Неоправданный ни обстоятельствами, ни психологией «перекос» в характеристике Федора Орлова, неожиданное его превращение из страдающего из-за своей же ошибки человека в воинствующего спекулянта и стяжателя, неясность внутреннего, психологического конфликта его жены Шуры потянули и сценариста и режиссера на мелодраматические решения ситуаций, на мелодраматические характеристики персонажей.

Знающие люди говорят о почти безграничных возможностях счетно-аналитических машин. Я почти что уверен, что машина, в которую будет заложено достаточное количество информации о мелодраматических спектаклях и бульварных романах, сможет «смоделировать» отличную мелодраму, сделанную по всем законам этого жанра.

Но нужно сказать, что никакая сюжетная схема не возникает только как конструктивный элемент. Это относится и к мелодраме. Дело не только в том, что жанр этот обычно драматически напряжен, использует драматические эффекты и требует ловкости сюжетной интриги. Нельзя забывать, что основа мелодрамы буржуазно-моралистична и примитивизирует решительно все общественные отношения. Мелодрама не оставляет места глубокому психологическому анализу, реалистическому изображению поступков и чувств. В мелодраме всегда точно расставлены герои — одни белы и непорочны, другие черны и злодеи, между ними мечется главный герой или героиня. Добродетель в конце концов побеждает.

В основу сюжета «Дня счастья» был положен мелодраматический конфликт. Фигурки на шахматной доске были расставлены в мелодраматических позициях. И вот, вместо того чтобы заставить жить

свои фигурки «сообразно достоинствам мысли», вы, авторы фильма, начали зачастую повторять ходы, уже сделанные до вас. Возникло это, несомненно, бессознательно. Режиссура, как может, накопляет реалистические детали быта, поведения, психологии персонажей. Но исходная позиция требует другого развития, логика сюжета приходит в противоречие с психологией персонажей, с их подлинной жизнью.

Вот режиссер показывает во всех реалистических, смешных и милых подробностях веселую и суматошную квартиру Березкина. Однако следование схеме мелодрамы превращает ее в «хижину бедного, но честного труженика», контрастирующую своей непритязательностью с роскошью графского замка или баронского поместья. Появление Шуры в квартире Березкиных (есть такой эпизод), ее светски-вежливое заявление, что ей здесь очень нравится, напоминает (хотя авторы этого хотели меньше всего) появление феодальной владелицы в хижине бедных поселян.

Я не хочу умножать примеры, но не могу не сказать, что вы, авторы фильма, решая некоторые ситуации, не подумали об их соответствии жизненным обстоятельствам, а доверились заданной схеме. И тогда начала рваться ткань фильма, получился некий «художественный инфаркт», при котором, как известно, часть тканей не получает живой крови и мертвеет. Так и в картине — рядом с отличными, реалистическими эпизодами, исполненными живой наблюдательности, появились как бы «омертвелые участки».

Иначе не объяснить появление таких эпизодов, как поездка Шуры на эскалаторе. Куда едет героиня, раскрыв широкие страдальческие глаза? Да в условное царство мелодраматических страстей. Возвратившись оттуда, она, конечно, мучает «перчатки замш», когда узнает, что муж всего только вороватый техорук телевизионного ателье, а не ученый, причастный к запуску космических кораблей. Вы показываете замужество Риты несерьезно — вы пародируете мещанскую свадьбу, но закон есть закон, и вот Рита глотает слезы, медля перед тем, как произнести перед алтарем, простите, перед представителем райсовета роковое «нет!».

Так фильм неожиданно для вас, вопреки вашему замыслу, вопреки вашему искусству, которое я высоко ценю и люблю, оказался не только неглубоким, но и, не будем «золотить пилюлю», иногда тривиальным. Серьезные размышления оказались художественно нереализованными. Иногда вам удавалось закрепить, зафиксировать точные и верные бытовые и психологические подробности, детали поведения. Но тут же возникали цитаты — они появлялись тогда, когда не была ясна внутренняя логика поступков героя (как в случае с Федором Орловым) или недоставало силы эту логику понять.

Очевидно, происходило это для вас незаметно. Человеческий мозг перерабатывает и комбинирует информацию пока что лучше, чем счетно-решающие устройства, но машина только комбинирует и никого не обманывает, человек же иногда обманывает сам себя — недаром же существует афоризм, что новое — это хорошо забытое старое.

●

Мне очень жаль, что так получилось. Поверьте, я с большим удовольствием поздравил бы вас с успехом, вместо того чтобы говорить о горьких не только для вас просчетах фильма.

Ведь их делят с вами и Т. Семина, А. Баталов, В. Зубков, Н. Крючков и другие артисты. Они играют в картине в полную силу и там, где драматургический материал дает им эту возможность, играют хорошо. Да и оператор Г. Маранджян снял фильм зорко и точно. Но в силу общей атмосферы картины он не мог не поддаться мелодраматическим ситуациям, и тогда на экране замелькали «осенние листья» и «тени»...

Зачем я написал вам это письмо? Может быть, это просто критическое кокетство, и я написал обыкновенную рецензию в форме письма?

Нет. Я действительно искренне и серьезно озабочен причинами промахов в вашем новом совместном фильме. Я озабочен и тем, как вы сами расцениваете эту работу. Может быть, вы со мной совсем не согласны. Честно говоря, я буду этому рад. Мне всегда больно, когда художник не защищает свой труд, свои принципы. Поэтому хочется прочитать ваш ответ.

С уважением

М. БЛЕЙМАН

В. САХНОВСКИЙ-ПАНКЕЕВ

Жив Кюхля!

После первого же просмотра между режиссером «Кюхли»* и автором этих строк возник спор. Не о частностях, не о качестве, даже не о трактовке. О самой сути. Что же это такое? Режиссер утверждал, что он поставил спектакль и судить его, следовательно, надо по законам театра. Критик полагал, что снят фильм, и значит, применимы тут критерии кино. О том, что это произведение нового искусства, подведомственного одиннадцатой музе — музе телевидения, — говорить стеснялись. Младенческий возраст дитяти оставлял открытым вопрос — а впрямь ли это муза?

Но вот посмотрели «Кюхлю» еще раз. И еще раз. И стало ясно — старыми критериями тут не обойтись.

...Режиссер А. Белинский поставил на Ленинградской студии телевидения тыняновского «Кюхлю». За зрителя всегда расписываться трудно, за телевизионного — тем паче. Да, конечно, почта принесет десятки, а может быть, и сотни писем. Это очень важно. Но ведь напишут те, кого передача взволновала (или уж очень остро пришлась не по вкусу). А скольких она оставила равнодушными?

Пожалуй, на общественном просмотре «Кюхли» равнодушных не было. В зале стояла особая, напряженная тишина, которая иногда дороже аплодисментов. Несмотря на поздний час, почти все остались на обсуждение.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

За последние годы Ленинградское телевидение показало десятки постановок, сделанных по пьесам и чаще — по инсценировкам прозы. Были среди них работы, способные конкурировать с хорошими театральными спектаклями. Но, пожалуй, ни одна не вызвала такого интереса, как «Кюхля».

Жив Юрий Тынянов, жив Кюхля! Наверное, тыняновский Кюхля живет сегодня по-другому, чем в 20-х годах. Наверное, спустя еще десятилетие он будет в умах людей иным, чем сегодня. Он ведь не просто предок, в чем-то он и современник каждому из новых поколений. Как Пушкин, как Грибоедов — его друзья, затмившие ослепительностью гения неяркое свечение таланта. Вечный современник... Что ж, он не был гением. Каждому свой удел. Родившись заново на страницах романа, он обрел свой — не стихами, а самой жизнью потрясать сердца.

И вот теперь из книги перешел на экран. Те, кому он обязан этим, любят его. Любят, чувствуют, понимают. И в этом неодолимое обаяние того, что мы увидели.

Кюхлю играет Сергей Юрский. Играет удивительно. Отдаю себе полный отчет в неуместности таких определений — они ведь ничего точно не характеризуют и ни для кого не обязательны. Но ничего не поделаешь!

«Его глухота, вспыльчивость, странные манеры, заикание, вся его фигура, длинная и изогнутая, вызывали неудержимый смех». Какой соблазн для актера! А если этот соблазн и одолеть, то как сыграть все это, не вызвав неудержимого смеха? Думаю, ни одному зрителю не пришлось рассмеяться, глядя на Юрского — Кюхлю. Хоть есть в нем все — и глухота, и вспыльчивость, и заикание, и манеры его нелепы, и фигура нескладна. Не пришлось рассмеяться потому, что над прекрасным не смеются.

Мы знакомимся с мальчиком, вступающим на порог лицея, прощаемся со стариком. За полтора часа прожита жизнь — большая, трудная. И чистая. Чистота души — вот тот камертон, по которому строится вся роль Кюхли у Юрского.

Контраст между внешностью и сущностью испробован искусством тысячекратно и действует почти безотказно. Здесь он как будто напрашивался. Но Кюхля у Юрского не контрастен. Он гармоничен. Контрастна по отношению к нему действительность — жестокая и мрачная, враждебная поэзии и правде.

В «Кюхле» открылось дарование молодого актера Д. Баркова, почти неизвестного ленин-

---

* Сценарий (по одноименному роману Ю. Тынянова) и постановка А. Белинского. Оператор Б. Никаноров. Художник С. Думский. Звукооператор В. Ефимова. Редактор Р. Копылова. Ленинградская студия телевидения, 1964.

градцам — в театре имени Ленсовета, где он работает, на его долю не выпадали заметные роли, а уж о такой он, конечно, не мог и мечтать. Пушкин! Наверное, сыграть Пушкина, чтоб зритель сказал: «Да, я представлял себе его только таким»,—невозможно. Искусство наше — в живописи и театре, в кино и скульптуре — знает многих Пушкиных. В каждом из них — частица единственного. Пушкин Д. Баркова талантлив, одухотворен, взрывчато темпераментен...

В. Рецептер играет Грибоедова зрело и умно, играет прежде всего ум — скептический, горький, умобузу. Жаль лишь, что вся роль словно высвечена с одинаковой интенсивностью.

Многие актеры «прозвучали» в «Кюхле» по-новому. Но прежде всего по-новому, неожиданно открылся режиссер. А. Белинского знали как постановщика комедийных спектаклей, у художественной общественности он пользовался еще и особой известностью как режиссер «капустников», остроумный и изобретательный. И вдруг — «Кюхля»! И стало ясным — раньше мы А. Белинского не знали (а может быть, он и сам не знал себя).

Инсценировал «Кюхлю» сам режиссер. Он не пошел в «соавторы» к Ю. Тынянову, не дописал ни единого слова. Вся максимальная мера допущенной «вольности» — некоторые реплики выпавших из инсценировки персонажей переданы другим, близким им по духу. И композиционная структура «Кюхли» сохранилась. И что всего важнее — ожил на телевизионном экране образный мир Ю. Тынянова.

Когда сейчас по свежим следам увиденного перечитываешь роман, поражает его «сценарность». Короткие главки — эпизоды с точно отмеченными монтажными стыками, описания, будто предназначенные для того, чтобы быть воспроизведенными средствами зрелищного искусства. Душевное движение, историческая закономерность отлиты в метафору: «Взвешивалось старое самодержавие, битый Павлов кирпич. Если бы с Петровской площадью, где ветер носил горючий песок дворянской интеллигенции, слилась бы Адмиралтейская — с молодой глиной черни,— они бы перевесили. Перевесил кирпич и притворился гранитом».

Все было б загублено, если б режиссер попытался «показать» эту метафору; нет, она лишь прозвучала за кадром. Но мы все-таки у в и д е л и ее — в духовной драме Вильгельма Кюхельбекера, в его судьбе.

Эпизоды — лаконичные и емкие — разделены (или, вернее, соединены) гравюрными заставками художника С. Думского. У них не только композиционная задача — именно здесь дан зримый облик эпохи. Ведь все действие развертывается на абсолютно нейтральном фоне. В кино на протяжении целого фильма это немыслимо. «Голый» экран угнетающе действовал бы на зрителя; то, что с силой бьет по воображению зрителя,— человеческое лицо крупным планом в нейтрально высветленном или зачерненном кадре, возведенное в принцип, — привело бы к катастрофическому обеднению образных средств кино. Но на крохотном экране телевизора глаз не ищет подробностей — напротив, он стремится отрешиться от них. Телевизионный кадр, видимо, не может строиться на гармонии (или дисгармонии) множества выразительных элементов. Сопоставление в телевизионном искусстве открывается преимущественно в чередовании кадров, а не в пределах одного кадра.

Злоупотребить крупным планом в кино — убить всякое его значение, превратить в тысячекратно увеличенную фотографию. В кино крупный план — важное средство выразительности. В телевидении — главная форма существования человека на экране. И А. Белинский щедро дарит ее актерам. Обилие, почти непрерывность крупных планов не только эстетическая, но, если угодно, нравственная примета телевизионного искусства: создается ощущение особой доверительности, непосредственности контакта. На примере «Кюхли» это совершенно очевидно.

Я вовсе не собираюсь утверждать, что «Кюхля» в постановке А. Белинского — произведение безукоризненное. Режиссер не нашел ключа к некоторым лицейским сценам, они оказались вялыми и аморфными. В первой половине картины ритмический тонус временами падает. Далеко не все гравюрные заставки подлинно выразительны. Иногда повторяются приемы, отлично сработавшие по первому разу и чуточку назойливые по второму (например, чтение стихов на пантомиме — с заменой слова музыкой). Да и не все актеры с должной глубиной и ощущением стиля постигли свои роли. Досадно «пуст» Г. Воропаев в роли Рылеева, поверхностно колоритен Н. Мартон, изображающий Николая I. Можно, наверное, предъявить и другие претензии, более или менее обоснованные.

Да, конечно, «недостатки снижают». Да, конечно, лучше, если б их не было вовсе.

Но для меня «Кюхля» несравнимо дороже тех «благополучных» телетворений, где вроде все гладко, недостатков нет. За исключением одного — они оставляют спокойными сердце и ум.

«Кюхля» заставляет сердце биться чаще, ум трудиться. Разве не в этом цель всякого искусства? И телевизионное тут ничем не отличается от других.



Глаза народа

«ОРЛЕНОК»

Где только не происходили дружески-полемические встречи «за круглым столом», начатые нашим журналом семь лет назад и посвященные животрепещущим вопросам кинематографии,— в Москве и вдали от Москвы, в редакции и на студиях, в письмах, на линиях «межгорода»... На этот раз беседа началась на одной из дорог Северного Кавказа. Здесь мы познакомились с Мансуром Яхичем Барбутлы. «Мы» — это четверо представителей журнала, прибывших сюда, чтобы лучше узнать, как работается северокавказским хроникерам. Мансур Яхич — оператор, киножурналист, давно занимающийся этой беспокойной профессией.

Прежде всего он представил нам, с явной симпатией, «Орленка». Это обыкновенный ГАЗ-69, но под его ветровым стеклом крупно выведено: «киносъемочная». Как сообщил нам Мансур Яхич, поглаживая «Орленка» по бортам, машина имеет немалые кинематографические заслуги: она прошла по степным и горным дорогам примерно полмиллиона километров и, как могла, принимала участие в съемке полумиллиона метров кинохроники.

Мы с уважением смотрим на «Орленка», нам понятны дружеские к нему чувства кинокорреспондента.

Усевшись в кузове, задаем Мансуру Яхичу первые вопросы.

— Что будете снимать на этой неделе?

— Собираюсь снять сельских изобретателей, оборудовавших самолет механическим приспособлением для погрузки химических удобрений. Затем продолжу кинонаблюдение над одной семьей, переехавшей на постоянное жительство в деревню. Муж и жена — инженер и врач — интересные люди, убежденные энтузиасты села. Затем собираюсь снять открытие нового спортивного бассейна. И еще одна идея, хочу посоветоваться о ней с вами: думаю сделать репортаж под таким примерно названием — «На бойком месте»— о чайной, где встречаются и проводят часы шоферы дальних маршрутов. Критический сюжет.

Эти последние слова — «критический сюжет» — Мансур Яхич произносит с какой-то неопределенной полувопросительной интонацией. Чувствуется, что он не уверен, нужно ли снимать так называемые «критические сюжеты». Все еще не уверен. Может быть, все-таки лучше обойтись без них? Или, может быть, надо установить какой-то процент «критических сюжетов»?

Интересуемся подробностями труда киножурналиста. Все ли еще действуют старые порядки в «тематическом планировании»?

— Допустим, вы, Мансур Яхич, задумаете сегодня очерк на какую-либо актуальную тему. Скажем, о возрождении породистого коневодства. Или о прославленном мастерстве джигитов, об их прекрасных мужественных традициях. Кстати, это, кажется, действительно живые для Северного Кавказа темы?

— Да, я как раз собираюсь снять фильм о знаменитых джигитах Кантемировых.

— Итак: если сегодня вы найдете интересный материал, обдумаете тему, напишете заявку, то когда фактически сможете приступить к съемкам?

— Фактически — примерно через год.

— Неужели только через год?

— Пока заявка пройдет все инстанции, пока сценарий будет заказан, написан, доработан, одобрен и утвержден, включен в производственный план — да, на это уйдет около года.

— А если за это время что-нибудь с одним из героев фильма случится? Ведь может так быть? Все-таки живые люди...

— За год всякое может случиться,— соглашается наш собеседник.

— И еще один сугубо деловой вопрос. Действуют ли старые нормы расхода пленки?

— Да, действуют.

— А что они практически означают в вашей работе?

— Если я снимаю, скажем, кинопортрет, словом, как мы говорим, «живого человека», полезный метраж должен составить четверть израсходованной пленки. Если снимается «событие», допустим футбол,— полезный метраж должен составить одну восьмую.

— Значит, «на человека» в два раза меньше? Но разве такие съемки проще?

— Скорее, они более трудны. Снять живой, непринужденный кинопортрет очень трудно. Но, конечно, мы как-то маневрируем...

И Мансур Яхич рассказывает о любимых темах, ради которых пошел бы и на вычеты из зарплаты, о своей привычно-беспокойной, всегда интересной трудовой жизни, о вечной готовности ехать, искать, снимать. Ни на какую другую он эту жизнь, эту профессию не променял бы и не расстался бы со своим «Орленком», который сейчас мчится по просторному предгорью.

Он показывает места, где живут герои снятых и еще не снятых им репортажей и очерков. Как раз сейчас мы едем по территории колхоза, где живут изобретатели автопогрузчика удобрений.

А вот и «бойкое место», где он собирается снять репортаж-фельетон...

Дорога ведет нас дальше.

ВЕЛИКОЛЕПНАЯ ВОСЬМЕРКА

Маленькая студия в городе Орджоникидзе, центре Северной Осетии.

Помещение студии тесное, неудобное. Настолько неприспособленное, что негде даже разместить необходимую для работы звукоаппаратуру.

На студии работает всего один режиссер. Подумайте — всего один! И редактор тоже один!

Но регулярно, каждую неделю, на экраны выходит новый выпуск журнала «Северный Кавказ». Его составляют репортажи, снятые восьмеркой киножурналистов.

Кроме того, ежегодно студия выпускает до шести небольших документальных фильмов-очерков. Многие работы студии попадают на всесоюзный экран. Словом, дела идут неплохо! Они идут неплохо потому, что и работники «штаба» в городе Орджоникидзе и операторы, присылающие сюда коробки с отснятой пленкой, — люди любящие и отлично знающие свой край, настоящие энтузиасты, разведчики нового.

Операторы работают самостоятельно. Лицом к лицу с жизнью. Их «павильонная площадка» огромна: от Дагестана до Эльбруса, от Ставрополья до ущелий Дарьяла и Баксана. Богатые, разнообразные, поразительные по красоте края! Здесь и плодородные земли Ставрополья, и заоблачные шахты Тырныауза, и пастбища Карачаево-Черкесии, и берега Каспия, и аулы Чечено-Ингушетии, Кабардино-Балкарии, и альпинистские тропы Шхельды.

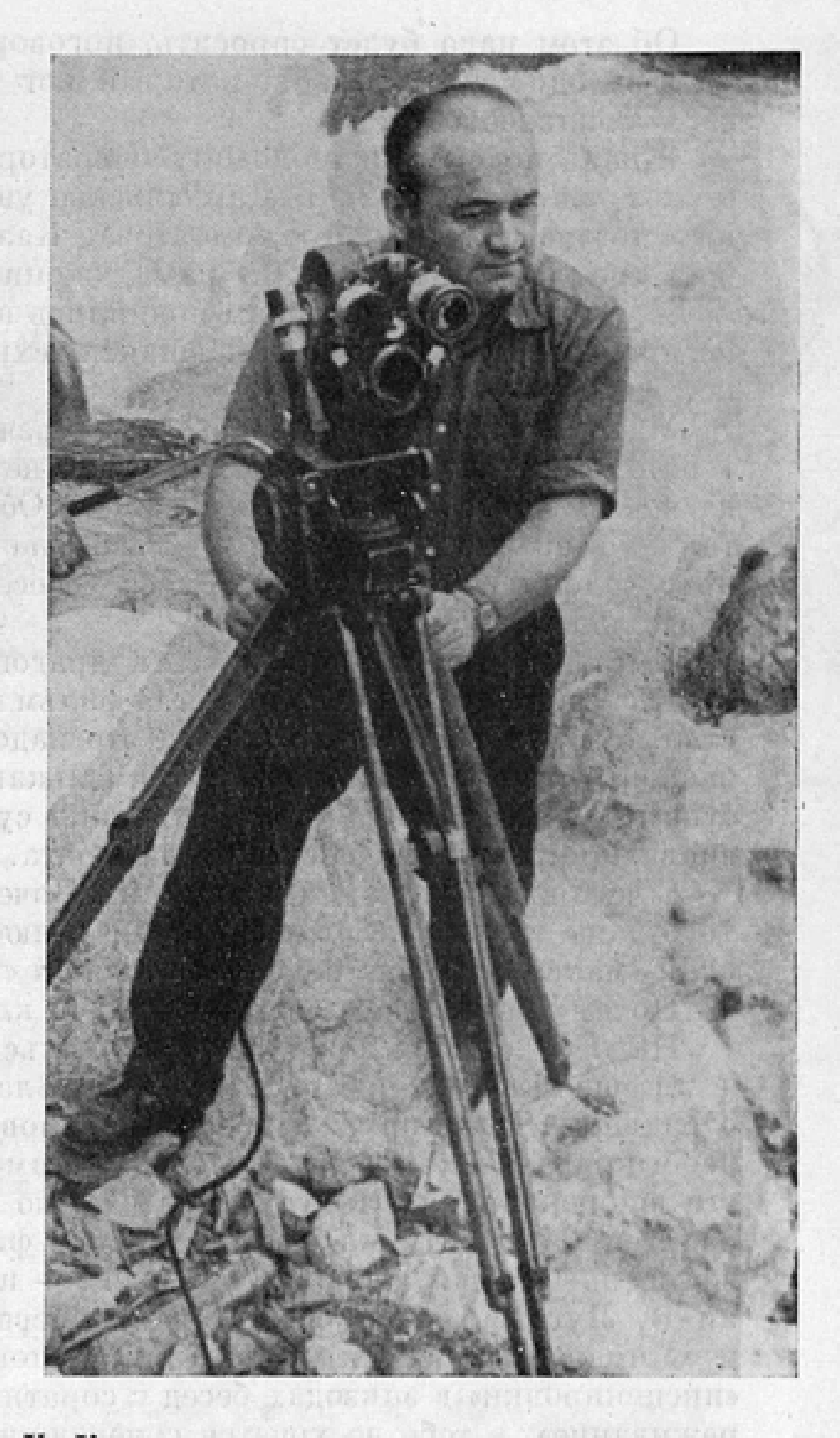
Здесь трудятся хлеборобы, животноводы, рыбаки, шахтеры, ученые. Пожалуй, все профессии советских людей так или иначе представлены на Северном Кавказе.

В Ставрополе — столице черноземных степей — трудится Александр Николаевич Шаповалов, старейший и опытнейший корреспондент киностудии.

Территорию Минвод и Карачаево-Черкессию обслуживает Мансур Яхич Барбутлы, опытный оператор-фронтовик.

В Кабардино-Балкарии снимает Петр Иосифович Финкельберг. На его боевом счету десятки отличных репортажей и очерков.

В Грозном работает в высшей степени инициативный журналист экрана Владимир Павлович Еремеев. В Дагестане — воспитанник ВГИКа Чон Нин Гу. В Орджоникидзе—кинооператоры Вилер Дзобаев, Эдуард Лябох и вездесущий Хазби Короев. Где только не побывали они со своими камерами!



Х. Короев

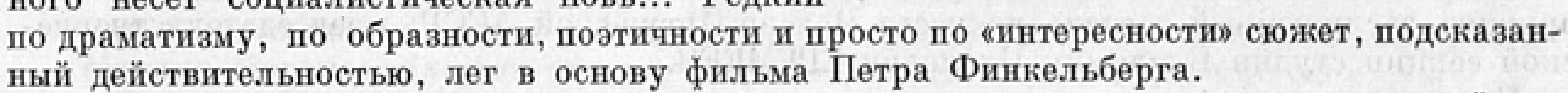
Мы не раз смотрели их фильмы на московских экранах. Но здесь, в Орджоникидзе, хочется заново познакомиться с ними.

И вот на экране студии выпуски «Северного Кавказа» и очерки, снятые в последнее время.

Некоторые фильмы производят сильное впечатление. Например, «Тропа уходит вниз» — очерк по сценарию А. Колбановского, снятый П. Финкельбергом.

Бесконечные войны, вражеские нашествия загнали некоторые кавказские племена высоко в горы, туда, где земля почти бесплодна, — зато была возможность укрыться от свирепых завоевателей. Прошли века, жизнь обновилась, плодородные долины ждут трудолюбивых людей, но инертная сила обычаев и привычек все еще держит многих горцев на каменистых кручах.

Как труден, оказывается, переход к новому в труде, в быте, как непросто расстаться даже с тяжелым прошлым, и сколько прекрасного несет социалистическая новь... Редкий по драматизму, по образности, поэтичности и просто по «интересности» сюжет, подсказанный действительностью, лег в основу фильма Петра Финкельберга.



Первая его часть просто захватывает драматическим напряжением и пластической выразительностью. Вот горцы расстаются со своими селениями. Оператор использует контрасты света и цвета, острые ракурсы на узких улочках аулов, на крутых склонах гор не ради эффектности кадра — они выражают эмоциональное напряжение темы.

Но вот горцы спустились в долины, и сразу же поэзия уступает место банальным красивостям: вместо творческого поиска — готовый результат, знакомая стандартная киноинформация. Оператор отказывается от наблюдений за людьми, из фильма как бы исчезают его герои, хотя формально они продолжают присутствовать в кадре. Оператор, в сущности, отказывается от репортажа, от зорких наблюдений — он торопливо снимает то, что на поверхности; исчезает особенное, «местное», что придает обаяние жизненности фильму.

Скороговоркой сыпется многословный дикторский текст, звучит безликая музыка. Почему так получилось?

Об этом надо будет спросить, поговорить «за круглым столом»...

Еще один фильм-очерк, который мог бы стать произведением самого высокого класса,— «Сильнее гор».

Жизнь подсказала молодому оператору Вилеру Дзобаеву и сценаристу И. Русанову сюжет изумительный. В Дарьяльское ущелье, на Крестовый перевал — в места, овеянные поэзией Пушкина, Лермонтова, Казбеги,— пришли трубопрокладчики. Здесь прошла трасса «голубого огня» из Орджоникидзе в Тбилиси.

И вот тракторы, скреперы поднялись в горы. Как романтично выглядит здесь эта давно привычная нам, примелькавшаяся техника! И сколько силы, ума и характера в человеке, управляющем ею!

Машины становятся как бы «очеловеченными», а человек обретает небывалую силу. И опять-таки за хроникой, за летописью ненавязчиво встает поэтическое обобщение, не нуждающееся в обобщениях дикторских. Образ человеческого могущества не требует «металла» в интонациях диктора. Скорее наоборот — именно здесь нужна теплота естественного человеческого голоса, голоса собеседника, умно комментирующего красноречивый зрительный образ.

В фильме «Сильнее гор» есть драгоценные кадры — подсмотренные, репортажные, поэтичные по сути своей. Но когда фильм подходит к концу, вы испытываете странное чувство, будто вам показали не все, что надо было показать, будто кадры уникальные разбавлены опять-таки донельзя примелькавшимся. Черно-белый фильм — здесь так уместна его тоновая скупость — сохранил суровый колорит горного Кавказа, а вот в тексте снова проглядывает банальная пестрота.

С чего начинаются такие потери? Почему поэзия жизни подчас уходит из фильма, снятого даже талантливым оператором с любовью, с безусловным стремлением дать творческий «максимум», а не ремесленнический «минимум»?

Почему вполне возможный «высший класс кинопублицистики» не выдержан до конца?

Надо будет поговорить, посоветоваться об этом «за круглым столом»...

И еще один вид потерь. Вот фильм Владимира Павловича Еремеева — «Песня о ветре», о славном сыне гор Асланбеке Шерипове, командире гражданской войны. Опять-таки необыкновенно интересный «подсказ» самой жизни, истории: молодой человек, в сущности юноша, прожил такую короткую, но фантастически яркую жизнь командарма, освободителя и защитника этих гор. Но в фильме много статичных, слащавых планов. Мужественный образ юноши-полководца — и пестрота цветного экрана. Мужественные строки В. Луговского, горьковского «Буревестника», скупость исторических документов — и мнимая поэзия дикторского многословия, режущая глаз нарочитость режиссерской «инсценировки» в эпизодах бесед с соратниками Шерипова. Фильм выжимает из тебя «переживание», а тебе не хочется сопереживать, если на экране нарушается естественность взгляда, слова, общения.

Почему так живучи все эти хорошо знакомые нам штампы кинопублицистики?

Подробно говорил об этом, искренне разбирая достоинства и ошибки товарищей по оружию, заслуженный деятель искусств Чечено-Ингушской АССР, председатель творческой секции студии Владимир Павлович ЕРЕМЕЕВ.

Послушаем его.

О ТОВАРИЩАХ ПО ОРУЖИЮ

— Наша студия живет активной, боевой, творческой жизнью. В этой жизни можно зарегистрировать и взлеты, и падения, и находки, и неудачи. На то она и жизнь. На то она и творческая. Но главная ее тенденция — развиваться, расти, кипеть.

Мне хочется поговорить о «собратьях по оружию». О трудах наших и трудностях, о планах и мечтах на ближайшее будущее.

Для моего младшего друга и ученика Вилера Афанасьевича Дзобаева последний год был годом очень напряженной работы. Однако Вилер Афанасьевич успешно

сдал большой творческий экзамен. Я имею в виду его операторскую работу на стройке трассы газопровода Орджоникидзе — Тбилиси, на основе которой был сделан документальный фильм «Сильнее гор». Девять десятых съемок, если не больше, он провел без режиссера.

Операторский материал куда сильнее готового фильма. Это очевидно и несомненно. Вилер Афанасьевич проявил себя подлинным мастером репортажного кинонаблюдения. Я этому рад больше кого бы то ни было, потому что Вилер в известной степени мой воспитанник.

Но мне хочется сказать ему: «Не считай, что ты уже поднялся на Казбек... Ты пока еще только достиг Гергети (говоря по-альпинистски). Тебе еще много и терпеливо надо учиться.



В. Еремеев

На параллельном с Дзобаевым курсе идет Эдик Лябох. Они ровесники по вступлению в операторское звание. В одном и том же приказе кончилось их «ассистентство» и стали они операторами.

Но если у Вилера Афанасьевича налицо некая творческая напористость, агрессивность (в хорошем смысле), не боязнь идти на таран сложных, трудных тем, то Эдика отличает излишняя осторожность, скованность, неуверенность. Поэтому он и отстал слегка от Дзобаева.

В последнее время, не без моих настоятельных советов, Эдик Лябох стал снимать кинопортреты. И, по-моему, он уже успел понять, что именно на этом пути его ожидают творческие удачи.

В тринадцати киножурналах 1964 года мы видели девять сюжетов Лябоха — о полиэтилене, об электронном термометре, о цехе, изготавливающем химаппаратуру. Они актуальны, серьезны, добротны. Но лучшим все же оказался кинопортрет председателя колхоза Евтушенко.

Трудно сделать такой кинопортрет, да еще в зимнее время. Но тем приятнее и весомее удача. Я хочу пожелать Эдику совершенствоваться в этом жанре сюжетов. Кинопортрет человека наших дней — какая еще более благородная и важная задача может стоять перед кинопублицистом!

Поменьше «железок» в сюжетах, побольше человеческих судеб и образов, таких, как запомнившиеся нам по сюжетам Лябоха грозненский хирург Окаевский, певец Муслим Магомаев (кстати говоря, впервые «открытый» Лябохом для кино), как герой чабан Наурды Эсмухамбетов.

Давайте договоримся: образ человека — для нас самый желанный, самый трудный жанр, даже не жанр, а существо нашего искусства. И ему — наше внимание и наши возможности прежде всего!

Хазби Герасимович Короев недавно дебютировал как режиссер-оператор спортивного фильма о героях снежных и ледовых трасс — «На старте 10 миллионов». Успешный дебют.

По сюжетам для «Северного Кавказа» Короев снова в который уже раз занимает первое место. И если бы он был спортсменом, грудь его пришлось бы украсить золотой медалью чемпиона. Правда, взятый Короевым курс на количество сюжетов (и взятый, как видно, всерьез и надолго) многим из нас не кажется правильным и настораживает. Студию-то это выручает. Но дает ли творческое удовлетворение самому Хазби Герасимовичу? И способствует ли его росту?

Чон Нин Гу — полпред нашей студии в Дагестане, единственный из операторов студии, на счету которого нет снятых фильмов-очерков. Только репортажи для журнала. В 1964 году эта несправедливость как будто должна быть ликвидирована. Чону предстоит операторская работа по фильму «Народный поэт Дагестана» (о Расуле Гамзатове). Мне думается, что он вполне заслуживает это доверие.

Мы помним Чона, который несколько лет назад впервые приехал на студию малоопытным оператором и робко, со срывами и ошибками начинал свою деятельность в Дагестане. И мы знаем Чона теперь — знаем как мастера многих творчески интересных сюжетов, как человека растущего, как активного корреспондента «Северного Кавказа».

Тринадцать номеров киножурнала — тринадцать дагестанских сюжетов. Снайперские попадания! Среди этих тринадцати сюжетов наиболее интересны опять-таки кинопортреты: четырнадцатилетний студент-математик Омар Долметов, писатель Абубакаров, художница Зейнагова.

Трудно было бы судить о работе операторов только по киножурналам трех самых тяжелых месяцев для кинохроникеров — январь, февраль, март: натура серая, дожди, холод, люди закутаны, лица хмурые... Руки опускаются. Но операторы наши работали, и журнал выходил по графику.

Одиннадцать сюжетов Петра Иосифовича Финкельберга вошли в киножурналы. Лучший из них, наиболее запомнившийся мне — о художнике-альпинисте Пономаренко.

Тринадцать сюжетов Александра Николаевича Шаповалова тоже в этой обойме: среди них «Космонавт Быковский — гость слета ученических бригад», «Агрономы — выпускники сельхозинститута вернулись в родной институт, чтобы пройти «химизацию», «Техникум химиков...»

Важные темы? Да. Но тут мне хочется затронуть вопрос о соотношении актуальности темы и творческого мастерства, а в качестве примера взять прошлогодний фильм «Подвиг темижбекцев». Нужный ли это фильм? Да. Нужный.

В рекомендуемом перечне фильмов по пропаганде передового опыта в сельском хозяйстве он значится на одном из первых мест. А по мастерству? По мастерству оставляет желать лучшего. По профессиональному уровню съемок, по их изобразительному качеству фильм на уровне очень средненьком.

Почему?

С одной стороны, вина в этом А. Шаповалова, который, взявшись единолично снимать фильм на материале оперативном, не смóг сделать этого в одиночку достаточно хорошо. Бедность съемочных точек, непродуманность монтажного построения, отсутствие интересных репортажных зарисовок — вот недостатки его съемок. С другой стороны, вина и руководства студии. Если намечался фильм, то как можно было оставить оператора одного, заранее зная, что он в одиночку не справится с задачей. Ведь не все же операторы должны обязательно иметь и режиссерские данные.

Фильм все же сделан, и фильм нужный. Однако гордиться нам нечем. Пусть гордятся темижбекцы. Их мастерство на экране видно. А наше — нет.

В работе Мансура Яхича Барбутлы наметилась своеобразная творческая тенденция: ему по душе создавать тематические киножурналы. И он упорно над ними работает. В прошлом году таких журналов было два: о молодом степном городе Нефтекумске, о его жителях — нефтяниках степей ставропольских. И другой — драматический рассказ о героях боев за Марухский перевал — волнующий эпизод военных лет. Мне трудно говорить об этом выпуске, поскольку я был его участником, но если судить по тому, что телестудии Грозного и Махачкалы неоднократно показывают его по многочисленным заявкам зрителей, то, видно, журнал получился интересным.

Уже несколько лет оператор М. Барбутлы намеревается снять фильм о семье джигитов Кантемировых. Но из года в год эта тема откладывалась и откладывалась. Отложили, кажется, ее и теперь. Значит, до следующего года. Такое планирование сковывает кинопублицистику.

Надо сказать, что в основе планирования документальных фильмов лежат, как правило, не творческие заявки литераторов, режиссеров, операторов, явившиеся результатом изучения жизни, а темы, «спускаемые» студиям сверху*.

Скажу о себе... Мной сделано на Северо-Кавказской студии семь фильмов. Но только один из них — «Казбек — Каспий» — был результатом моего личного творческого замысла. Все остальные я делал в порядке производственной дисциплины.

Нормально ли это? Ну пусть бы половина фильмов снималась по «спущенным заданиям». Ведь в художественной кинематографии нет и не может быть ничего подобного.

Примером работы «в порядке дисциплины» явился фильм «Песня о ветре» — об Асланбеке Шерипове. Мне пришлось, дабы выручить студию, принять на ходу фильм, начатый другим товарищем по очень путаному сценарию, который, как выяснилось позже, «ошибочно» был утвержден в республиканском Главке.



А. Шаповалов (слева)

Какую изворотливость надо было проявить, чтобы снять фильм по утвержденному сценарию и в то же время хоть частично преодолеть недостатки сценария. Фильм вышел. Но творческой радости, удовлетворения ни я, ни зритель не испытали.

Почему же так получается в документальном кино? И до каких пор будет проявляться такое то ли неуважение, то ли недоверие к нашим замыслам, являющимся результатом изучения жизни?

Кинодокументалистов нередко упрекают в штампах. Справедливое обвинение. Откуда берутся штампы? Они возникают там, где замысел не выношен, не отражает индивидуальности мастера. Есть, конечно, и другие источники штампа, но этот — один из важнейших.

В 1964 году мне предстоит делать фильм «Химия в руках молодых». О юношах и девушках — химиках Грозного. Хочется, чтобы это был романтический рассказ о внуках и внучках Менделеева, чей род занятий — «волшебники» и «волшебницы». Делать фильм я мыслю в поэтическом ключе.

Северо-Кавказская киностудия приобрела почти двадцатилетний опыт работы в специфических условиях четырех автономных республик, одной автономной области и русского края. На страницах киножурнала «Северный Кавказ» объединяются и содружествуют хроникальные кинокорреспонденции из Дагестана и Ставрополья, Северной Осетии и Карачаево-Черкесии, Чечено-Ингушетии и Кабардино-Балкарии. Тем самым журнал служит важнейшей задаче — укреплению взаимосвязей республик, способствует межнациональному сближению народов Кавказа и является, если можно так выразиться, киножурналом дружбы народов. Этому же должны служить и наши фильмы-очерки.

* В 1957 году состоялась беседа «за круглым столом» с кинодокументалистами Центральной студии документальных фильмов (см. «Искусство кино», 1957, № 4). Документалистами было высказано пожелание об изменении порядка планирования фильмов. На совещании у министра культуры СССР после опубликования журналом записи беседы было решено, «чтобы тематические планы составлялись с учетом творческой инициативы писателей и режиссеров»(Искусство кино, 1957, № 6). Это решение выполняется не везде. — *Ред.*

Не секрет, что мы, кинодокументалисты, работаем далеко не в полную силу и что еще многое осталось нетронутым в нашей творческой жизни со времен культа личности. Тогда существовала строгая регламентация — что можно показывать и что нельзя, как нужно показывать жизнь и как нельзя. Индивидуальный творческий почерк операторов, режиссеров нивелировался. Господствовала показуха... Рабочих одевали в новые спецовки, которые операторы на всякий случай возили с собой. В колхозах специально организовывали так называемые праздники изобилия. Экран пел оды. О критических сюжетах и думать было нечего.

Сейчас, конечно, совсем не то. Но какие-то пережитки тех времен настолько въелись в нашу творческую практику, что и до сих пор не могут считаться преодоленными. И сейчас многие явления жизни показываем мы уже в готовом виде, а сам процесс их становления, их развитие, допустим, какое-либо большое строительство, с его трудностями, с его неповторимыми особенностями, мы упускаем...

Очень медленно меняется стиль дикторского текста. Авторы привыкли переносить на экран стиль газетных информаций, отчетов, докладов, забывая, что слово слышимое — это совсем не то, что слово читаемое. Нужен живой, разговорный, эмоциональный язык. Нужна дружеская беседа со зрителями, а не бесстрастная читка газет. И мне кажется, что дикторский текст должен быть гораздо ближе к драматургии, к языку пьес, то есть к языку нормальных повседневных разговоров между людьми, а не к официальным реляциям, рапортам, отчетам... В своих работах — а мне приходится иногда писать тексты — я в какой-то мере стремлюсь к такой простоте, разговорности языка. Но это не всегда удается.

Наши операторы умеют снимать, но не постигли еще журналистского мастерства. А оно обязательно для кинохроникера.

Загляните в монтажные листы многих и многих наших операторов. Там редко когда найдешь интересный материал, характеризующий людей, ими снятых. Цифры процентов, иногда возраст... А вот живых, подробных сведений о характере человека, особенностях его биографии или, допустим, о местности, заводе, колхозе, городе, реке, ущелье, где производилась съемка,— их нет.

Все это началось не сегодня и преодолевается с большим скрипом.

Прошлое довлеет еще и в самой организации дела.

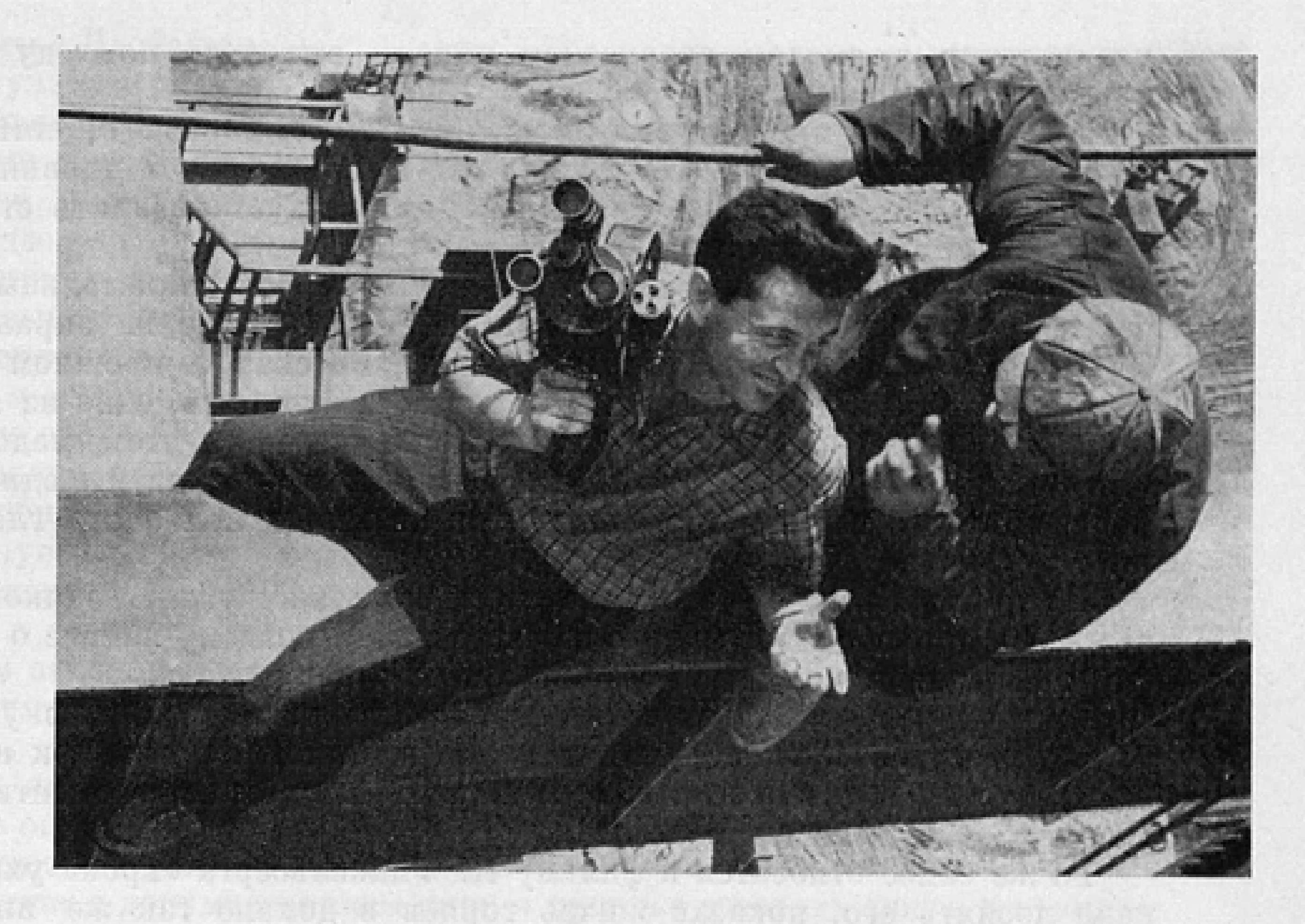
Наши студии кинохроники — это больше хозяйственные организации, чем творческие. Экономисты, хозяйственники подписывают документы, в которых дается характеристика и оценка не только финансовых показателей работы студии, но и фильмам, журналам. А внутренняя структура студии, которая, казалось бы, должна быть подобна структуре редакции газеты, сейчас похожа на структуру какого-то мелкого кустарно-промышленного предприятия, где больше речь идет о «продукции» валовой и неваловой, об ассортименте и так далее. Причем подразумеваются под этим «валом» и ассортиментом произведения искусства кинопублицистики. Той образной публицистики, о которой говорил Владимир Ильич Ленин.

Работа по совести требует сейчас от нас в первую очередь исканий. Искать, искать новое, потому что в этом мы намного отстали от всех других искусств.

БОГАТСТВО ЖИЗНИ И БОГАТСТВО ИСКУССТВА

— Конечно, документалист должен прежде всего уметь рассказать о человеке, показать его крупным планом,— говорит Л. ПОГОЖЕВА.— Владимир Павлович говорил об этом верно. Но иной раз «крупный план» надо понимать не в буквальном смысле. Не показывать человека непременно крупным планом (как и любой прием, «крупный план» может стать штампом), а наоборот, сохранить на экране реальное соотношение вещей, то есть показать (как в фильме «Сильнее гор») огромность мира, величие преград на наших трассах, трудность сооружения, машины-гиганты — и человека, который издали среди всего этого кажется совсем маленьким... Ведь согласитесь, что и так можно иной раз воспеть человека, воспеть его поразительный труд. В картине «Сильнее гор» стандартны нача-

ло и концовка, где как раз крупно, но безлико показываются люди в сопровождении банального текста: «А вот и наши герои...» Эти кадры не вышли. Но все остальное в фильме Дзобаева прекрасно, сильно, весомо, «грубо и зримо» — без сентиментальщины и парадности.



В. Дзобаев (слева)

Мы видели фильм «Такие горы» (сценарий Б. Добродеева, режиссер-оператор Е. Крякнин). Это фильм чисто пейзажный. Если не следует генерализировать такое направление в документальном кино, то почему бы уж совсем отрицать влюбленное, поэтичное воспевание красоты природы?

Операторское мастерство в картине «Такие горы» на самом высоком уровне. Экран как бы весь пронизан светом, солнцем. В пейзаже все дышит, все живет. Каждая веточка, каждый цветок рассмотрены вблизи, с любовью, восторгом, нежностью. Разве это плохо? Пусть будут у нас разные, но обязательно талантливые фильмы, в которых пропаганда нашего образа мышления, нашего образа жизни обязательно сочетается с пропагандой высокого эстетического вкуса.

Плохо не поэтическое или прозаическое кино, плохо другое. Плохо, когда идет скольжение по верхам. Когда берутся большие, важные темы, но для них не находится интересного творческого решения; плохо, когда жизнь уходит с экрана, когда трескотня дикторского текста заглушает мысль, когда шаблон заменяет поиск, когда выпирает инсценировка.

Я согласна с Владимиром Павловичем: в киножурналах все еще редки сюжеты поэтические, эмоциональные, мало глубоких публицистических рассуждений, острых сопоставлений кинокорреспонденций о положительных фактах с сатирическими кинофельетонами. По-прежнему в большинстве сюжеты, из которых складывается журнал, только информационные, причем информация эта часто сводится к показу на экране явлений нашей жизни в самом благополучном, парадном виде.

Все это имеет равное значение и для фильмов-очерков и для журналов. И добавим — разве все эти недостатки свойственны только Северо-Кавказской студии? Я думаю, что работники других студий, в том числе и Центральной студии документальных фильмов в Москве, признают недостатки общими.

Меня крайне удивило, что на студии только один режиссер, монтирующий решительно все, что присылают операторы. Будь товарищ Чубаров даже семи пядей во лбу, он один не смог бы найти неповторимое своеобразие, верную интонацию в монтаже почти всех фильмов и журналов студии. Я полагаю, что это совершенно ненормальное положение вещей.

Время сегодня у нас такое, что то, что еще вчера всем нам казалось достаточным, хорошим, сегодня уже не удовлетворяет.

Во всех областях нашей работы нужен решительный шаг вперед. Партия призывает нас всемерно оттачивать идеологическое оружие, добиваться самых высоких

результатов в смелом творческом поиске, выходить повсюду на главные, передовые рубежи.

В том, что мы просмотрели на студии, много хорошего, интересного, талантливого. В этих работах нет ничего такого, что говорило бы о провинциализме, отсталости, о дурном вкусе. Но недостатки есть. О них следует говорить строго, как ведется между требовательными друзьями.

Во-первых, о жизни. Достаточно ли мы к ней внимательны? Достаточно ли умеем использовать ее бесконечное богатство и разнообразие на экране? Все ли в ней видим? Как используем историю? Ее документы? Рассказ о прошлом в сопоставлении с современностью? Жизнь Северного Кавказа, может быть, одно из ярчайших доказательств мудрости ленинской национальной политики — об этом надо делать фильмы.

Богатейший, чудесный край, поразительная природа и люди. Рассказ о них должен прогреметь по всему миру. Нельзя замыкаться, делать ленты главным образом для местного журнала.

Северный Кавказ — это одна из дивных жемчужин великой нашей Родины, и то, что здесь происходит, важно и дорого всем. И поэтому вопрос о том, что показывать на экране, неразрывно связан с вопросом, как показывать.

Сегодня вопрос о повышении художественного уровня документального кино стоит особенно остро. Почему бы не вернуться к таким фильмам, как «Сильнее гор», не использовать полнее и лучше снятый материал? Почему бы не перемонтировать фильм, отбросив штампы, общие места, банальности?

То же самое относится к фильму П. Финкельберга «Тропа уходит вниз». Может быть, надо доснять его, показав жизнь горцев в долине так же интересно, как интересно начало картины. Но для этого надо видеть все сложности жизни, не скользить по поверхности.

В практике наших студий пока не было такого возвращения к уже сделанным картинам — для их углубления. Почему бы не попробовать?

Не хватает разнообразия жанровых решений. Нельзя делать аморфные, нечеткие «картины вообще». Не хватает синхронных съемок!

Немые ленты сегодня устарели! Экран должен говорить, звучать, шуметь, петь... Надо слышать с экрана и речь и шум водопада, гудок парохода и шелест листьев. Нужна синхронная съемка! Повсюду. И нужны репортажи, нужны наблюдения. Нельзя иллюстрировать статичными кадрами унылый, риторический дикторский текст. В каждом фильме отчетливее должна проявляться индивидуальность художника. Все, что показывается на экране, должно доходить до сердца зрителя, вызывать чувство восхищения или гнева, но не оставлять равнодушным.

«БРИТЬ ИЛИ НЕ БРИТЬ»

Как и следовало ожидать, возникла в этом разговоре проблема, вызывающая споры на любой встрече кинодокументалистов, проблему эту можно обозначить так: «Брить или не брить».

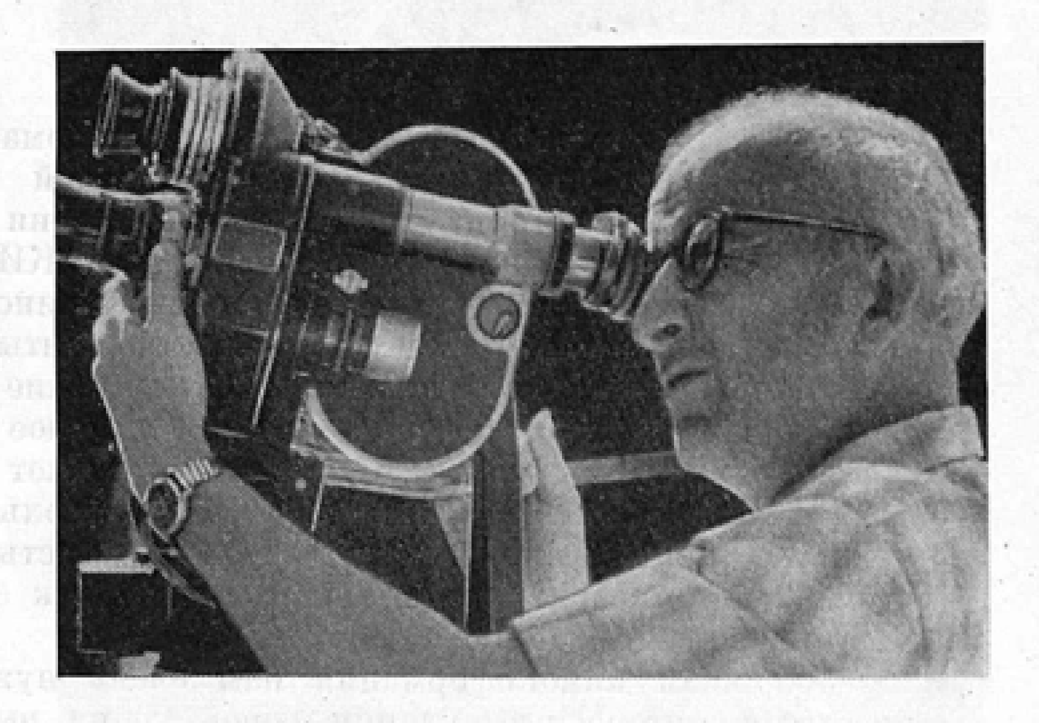
Дежурный дискуссионный вопрос! Практически — речь идет о том, можно ли снимать рабочего у станка, механизатора за рулем в таком виде, в каком застал его оператор — в рабочем костюме, непричесанным, небритым; теоретически — это вопрос о соотношении «правды факта» и «правды искусства».

У него множество сторон, у этого простецкого на вид, но коварного вопроса, он всегда беспокоит и оператора, и режиссера, и редактора.

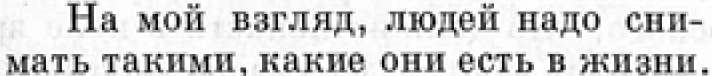
Так как же, в самом деле, быть, если герой, который должен по твоему замыслу и понравиться и полюбиться зрителю, выглядит в широком смысле слова «небритым»? Именно об этом завел речь Вилер ДЗОБАЕВ.

— Можно ли,— спрашивает он,— снимать человека без соответствующей подготовки. А вдруг он в грязной спецовке? Посмотрит главный редактор материал и скажет — не пойдет, да еще прорабатывать будут...

— Я не согласен с Дзобаевым,— вступил в спор скульптор С. САНАКОЕВ, присутствовавший на встрече вместе с другими представителями художественной интеллигенции города Орджоникидзе.— Был у меня такой случай. Задумал я однажды создать скульптурный портрет чабана. Долго искал героя. Наконец мне посчастливилось, и я нашел чудесного чабана, да еще среди передовиков: лихие усы, бородка, выразительная внешность, в общем то, что мне было надо. Накануне предупредил его, что завтра начинаю работать. Приезжаю утром, а он сбрил и усы и бороду. В таком виде он потерял для меня всякий интерес. Портрета не получилось...



М. Барбутлы



На мой взгляд, людей надо снимать такими, какие они есть в жизни.

Заместитель заведующего идеологическим отделом обкома КПСС тов. А. ТОТРОВ тоже считает, что не следует в документальном кино и хронике готовить людей к съемкам.

— Не надо приукрашивать людей,— говорит он.— Наши люди и так красивые. Красивые своим трудом, своим внутренним содержанием. Надо только глубоко и тщательно изучать Человека, искать в нем прекрасное и талантливо переносить это прекрасное на экран. В противном случае повторится печальный опыт со знатным кукурузоводом Харитоном Албеговым. Во время съемки его учили позировать. Сейчас близкие люди не узнают его на экране — играть стал себя. Говорят, скоро Тхапсаева в театре заменит. А ведь виноваты во всем этом кинооператоры и фотокорреспонденты, научившие его позировать. Потому что так им легче!

Любопытная подробность: Дзобаев не хочет «приукрашивать действительность», но и небритых снимать тоже не хочет. И вот как он исхитрился: наблюдая быт строителей газопровода, он заметил, что по понедельникам они являются на работу чисто одетые, подстриженные и причесанные. И стал снимать их преимущественно по понедельникам.

Занятное решение эстетической проблемы! Инсценировки нет, и небритых лиц нет! Остроумно? Конечно. Но обременительно. И как быть со вторниками и другими днями недели?

Кинодокументалисты попадают в затруднительные положения вот почему: они часто забывают о том, что язык искусства — это язык образов. Л. Толстой, описывая в последнем томе «Войны и мира» Кутузова в дни победы над Наполеоном, рисовал портрет внешне мало привлекательный — портрет человека, истомленного неимоверным напряжением, бессонными ночами, тревогами. Тем не менее это необыкновенно обаятельный портрет!

Можно создать портрет тракториста, рыболова, шахтера, ученого, кого угодно, чей внешний облик передает напряжение труда. Но можно создать иного человека труда, умеющего оставаться в самом большом напряжении подтянутым, молодцеватым, даже щеголеватым — и в этом тоже есть стиль времени и человеческое обаяние. В одном газетном очерке было рассказано о кочегаре-матросе, демобилизовавшемся и пришедшем работать в самую обыкновенную, забитую грязью кочегарку в белой сорочке, с галстуком. Новые товарищи вначале посмеялись над ним, а потом незаметно для себя усвоили его стиль, изменили трудовые обычаи и с удивлением заметили, что так работается лучше и даже производительнее.

И в этом есть сила обаяния!

Все дело в том, какой образ задумал и выстроил кинематографист.

Давайте заранее откажемся от готовых решений, от рецептов и шпаргалок!

ИНФОРМАЦИЯ И ОБРАЗ

— Но где грань между простой информацией на экране, собственно кинохроникой и документальным киноискусством, образной кинопублицистикой?

Этот вопрос затронул в своем выступлении член редколлегии нашего журнала кинокритик и кинодраматург А. НОВОГРУДСКИЙ.

— Конечно, такая граница условна: в кинохронике подчас возникают образные обобщения, а в кинопублицистике есть элементы информационные, познавательные. И все же нельзя путать эти понятия. Непонимание природы и особых задач образной кинопублицистики приводит наше документальное киноискусство к огромным потерям.

Когда перед нами информационный сюжет на пятьдесят метров, все согласятся, что это кинохроника. Но стоит подобрать несколько таких сюжетов на ту или иную тему и склеить из них киноленту на триста или шестьсот метров — немедленно находятся люди, склонные рассматривать такой фильм как явление документального киноискусства. Наивное заблуждение!

Хорошая киноинформация нам очень нужна. Кинохроникер, снимающий важные события, интересные явления нашей жизни, выполняет почетную и ответственную задачу. Нельзя не оценить высокое идейное значение талантливо снятой кинохроники.

Совершенно ясно, что, находясь в гуще событий, кинорепортер непрерывно ведет отбор наиболее важного, характерного, интересного, что должно попасть в поле зрения его камеры. Но, в конечном счете, его задача не выходит за пределы умелой фиксации конкретного факта.

Что касается кинопублициста, создающего произведение документального киноискусства,— его творческая задача гораздо сложнее. Это как бы глубинный анализ явлений действительности, человеческих характеров и отношений. Это образное выражение больших идей времени.

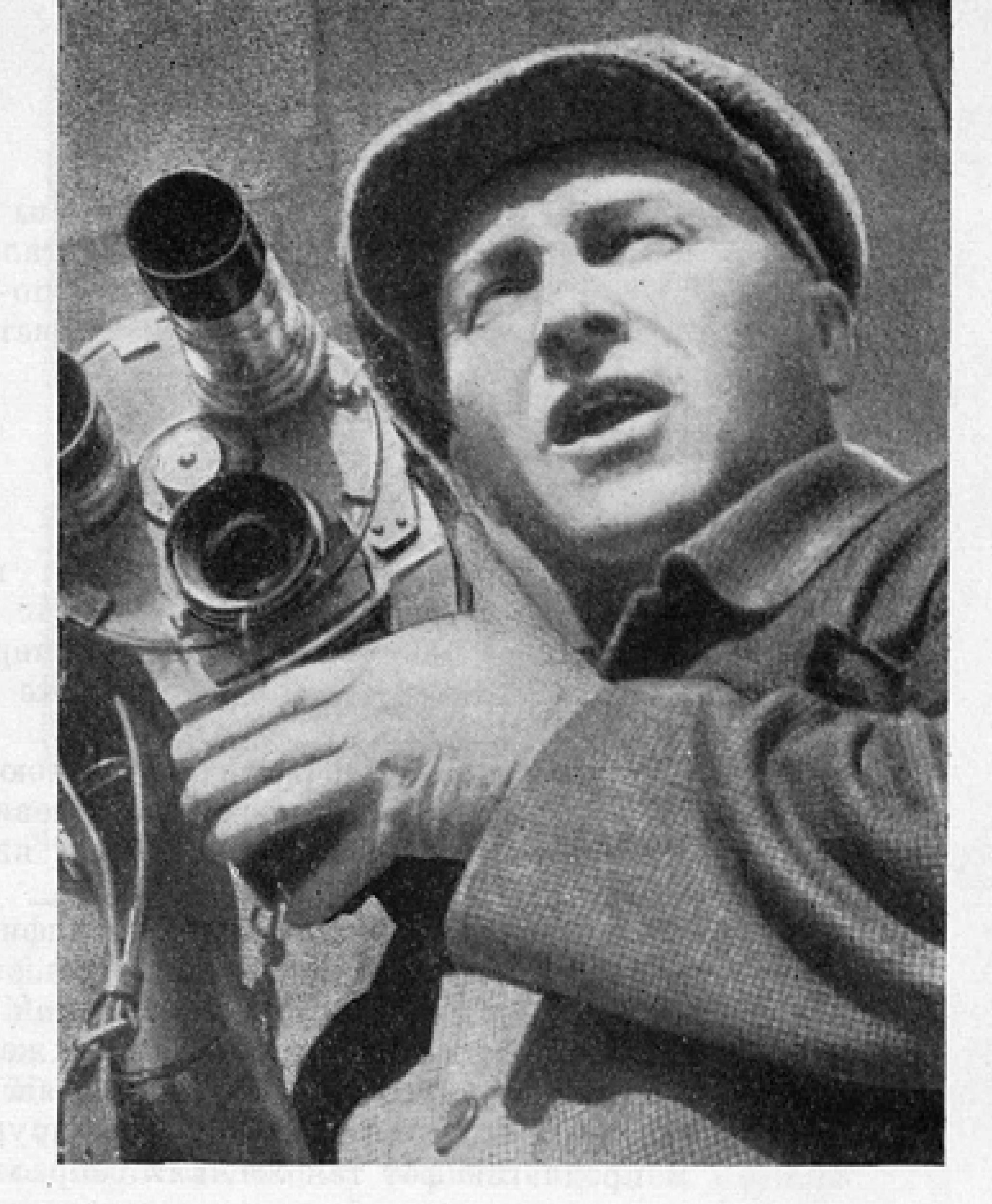
Здесь качество отбора фактов совсем иное. Из тысяч сходных конкретных предметов или фактов кинопублицист должен найти и показать такие, которые наиболее ярко, образно выражают самую сущность явлений и процессов жизни, наиболее точно воплощают идейно-художественный замысел фильма. Далее авторская мысль выражается в остром монтажном сопоставлении этих фактов по сходству, или по контрасту, или по иным ассоциативным принципам — но всегда так, чтобы образный строй фильма помогал зрителю по-новому ощутить и понять истинный смысл явлений жизни. Этому же служит сложное контрапунктическое сочетание изображения, слова, музыки и «естественного звука».

К сожалению, такой подлинно творческий подход к созданию произведений образной кинопублицистики еще довольно редок. Многие фильмы на деле оказываются лишь примитивной иллюстрацией простейшего тезиса с помощью тематически подобранной и наспех склеенной кинохроники. Это крайне ослабляет живую действенность нашего документального киноискусства как могучего орудия коммунистической пропаганды.

Анализируя фильмы Северо-Кавказской киностудии, А. Новогрудский на ряде конкретных примеров показал, что эти общие недостатки нашего документального кино присущи и многим работам кинодокументалистов Северного Кавказа.

Само собой разумеется, что создание произведений документального киноискусства требует не только таланта, пристальности взгляда, идейной убежденности художника-кинопублициста, но и верной организации творческого процесса. Для решения многих важнейших тем современности нужно длительное наблюдение различных жизненных явлений, человеческих судеб. Чтобы лучше понять духовный мир и характер человека, мы должны услышать с экрана его живую речь. Между тем в угоду устаревшим «производственным нормативам» большинство фильмов делается в ничем не оправданной спешке. Из-за допотопной записи звука удачные синхронные съемки остаются редкостью. Как правило, выпускаются фактически немые фильмы, герои которых беззвучно шевелят губами. Однообразно грохочущий дикторский текст, конечно, не спасает положения — лучше бы его вовсе не было... Документальному киноискусству наших дней пора заговорить по-настоящему!

Битва идей, которая ежедневно идет на мировом экране, требует более высокой творческой активности, большей вооруженности, нового, более высокого класса работы от всех советских мастеров документального кино, в том числе и от даровитых кинодокументалистов Северного Кавказа. Какое неоценимое значение не только для советских зрителей, но и для миллионов людей Западной Европы, Азии, Африки, Латинской Америки имели бы правдивые, страстные, талантливые кинокартины о людях Северного Кавказа, о победах ленинской национальной политики в этом чудесном и своеобразном крае, о сегодняшних судьбах его народов! Какой удар нанесли бы такие фильмы по клеветническим вымыслам буржуазных пропагандистов!



П. Финкельберг

Все участники встречи говорят о репортажности съемок с величайшим уважением. Но как овладеть ею!

— Беда нашей кинохроники состоит в том, что многие кинооператоры — не журналисты,— говорит П. ФИНКЕЛЬБЕРГ.— Жаль, что этому не учат во ВГИКе. Журналистское вúдение, острый глаз — вот что необходимо оператору-хроникеру. Ведь не зря же нас называют журналистами экрана. Абсолютно прав был Р. Кармен, когда писал в предисловии к книге Б. Небылицкого «Репортаж о репортаже», что оператор-хроникер — это журналист, умеющий публицистически осмыслить материал.

Сначала — мысль, а съемка — это ее результат.

Не в этом ли суть дела? И не бывает ли часто наоборот?

Не приходится ли студиям отснятый без зрелой мысли материал давать потом приглашенным для этого специалистам, чтобы они внесли мысль туда, где ее нет?

Сам кинокорреспондент должен мыслить как публицист—иначе получается ненормальное разделение труда. И опять-таки возникают штампы, применяются готовые решения.

— Хочу еще обратить внимание на то, что наиболее впечатляющим сюжетом является часто сюжет критический,— продолжает П. Финкельберг.— Но если в журнале семь-восемь сюжетов, и все они сделаны посредственно, а один критический — отличный, то он, естественно, отодвигает на задний план остальные сюжеты, поглощает основное внимание зрителей и запоминается лучше других. Таким образом, весь журнал оказывает обратное задуманному воздействие. Так, например, было у нас с сюжетом о баптистах, превосходно снятым оператором Э. Лябохом.

Пора, мне кажется, более творчески подходить к верстке журнала. Внести разнообразие в размеры репортажей и их число в разных выпусках журналов. Сюжет, который требует, например, пристального внимания к человеку, можно снимать, допустим, на сто пятьдесят метров, а другой, какой-либо менее значительный сделать двадцатиметровым. Здесь стандарт недопустим. И здесь мысль должна идти впереди всего остального.

— Кинохроникер,— говорит В. Дзобаев,— это импровизатор. Он должен обладать особым складом мышления и особым талантом. Ведь в течение месяца ему

приходится не раз переключаться с темы на тему, с объекта на объект (его норма — пять сюжетов). Каждому материалу талантливый хроникер придает свою форму, он умеет увидеть и выстроить его по-новому. Замечательная это профессия — быть кинодокументалистом, рассказывать стране о необычайно интересной сегодняшней жизни.

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ДРУГ ИЛИ ВРАГ?

Когда заходит речь о кинорепортаже, неминуемо вспоминают о телевидении.

— Не секрет, что телевидение нас всегда опережает во времени,— говорит В. Еремеев. — Весь «событийный» материал оно пускает на экраны или непосредственно с места действия, или в тот же вечер. Наши же съемки доходят до зрителя значительно позже.

Где выход? Надо перестраивать свою работу. Киноинформацию в чистом виде мы должны постепенно передать телевидению, самим же заняться более глубоким исследованием жизни, обобщать явления, искать новые формы организации материала.

У кино и телевидения разная специфика, и с этим нельзя не считаться. Когда-то с появлением радио многие газетчики растерялись. Говорили, что радио вытеснит газеты. А ведь этого не произошло, так как для радио были найдены свои формы работы, и радио стало для нас такой же необходимостью, как и газеты.

Вот и нам с телестудиями надо разграничить свои творческие пути, а не идти параллельными курсами, дублируя друг друга.

Я предлагаю вот так же, как собрались мы сейчас, регулярно встречаться «за круглым столом» с работниками телевидения и совместно искать пути наилучшего отражения жизни. Я уверен, что один и тот же материал может быть по-своему интересно отражен и на телеэкранах и в кино. Телевидение нам не враг, а соратник и друг.

Режиссер А. ЧУБАРОВ того же мнения.

— Нашей студии следует установить тесный контакт с телестудией, чтобы не копировать, не повторять друг друга. Как-то мы делали репортаж для киножурнала о совещании кукурузоводов. На экраны он вышел поздно, потеряв злободневность. А ведь это совещание можно было бы в тот же день показать по телевидению. Эффект был бы другой.

— Телевидение — это хирург, который избавит нас от ненужного придатка — информации,— считает В. Дзобаев.— С появлением телевидения мы должны совершенствовать свое мастерство, снимая очерки о людях. Советский человек должен занять центральное место в наших фильмах и сюжетах.

О том, что надо делать больше сюжетов очеркового плана, говорил и главный редактор студии Р. БОЛИЕВ. Информация в чистом виде должна также, и по его мнению, перейти к телевидению.

— У работников кинохроники появился какой-то затаенный страх перед телевидением, — говорил Ю. МЕРДЕНОВ, диктор студии. — Но мне кажется, что этот страх не имеет под собой почвы. У телевидения своя, отличная от кино специфика, и создано оно было совсем не для того, чтобы быть малоформатным кинематографом. Телевидение — это прежде всего живое соприсутствие зрителей, наблюдающих само событие. У кинематографа же свои задачи. И если их правильно понимать, то никакой конкуренции быть не может.

— Во многих городах и районах, обслуживаемых Северо-Кавказской киностудией, есть телестудии,— напоминает А. Тотров. — И это надо учитывать кинодокументалистам, с тем чтобы перестраивать свою работу. В этих условиях, пожалуй, надо больше делать фильмов-размышлений, проявляя максимальную выдумку, талант, мастерство.

МЫСЛЬ — ПРЕЖДЕ ВСЕГО



Чон Нин Гу

Кинокритик Я. ВАРШАВСКИЙ говорит:

— «Сверхзадача» у документального и игрового кино общая — будить гражданские чувства зрителя, вызывать духовную потребность жить по-ленински — активно, созидательно. И противник у документального и игрового кино общий — пассивное отношение к жизни.

Как лучше выполнить «сверхзадачу»? Участники нашей встречи много говорят о сюжетах «положительных» и «отрицательных». Я слышал сегодня — в «кулуарах» — такое предложение: «обязать каждого оператора давать один отрицательный сюжет в квартал». Странная установка! А что если, например, киножурналисту встретятся сразу два отрицательных факта? Переносить один на следующий квартал?

Нет, такая дозировка делу не поможет. Мне кажется, надо говорить не о положительных и отрицательных, а о жизненных сюжетах. О сюжетах, выражающих борьбу за новое. В них открываются разные стороны жизни. Именно такие сюжеты лежат в основе лучших наших документальных фильмов — «Соли Сванетии» М. Калатозова, лучших произведений Дзиги Вертова. Вертовские фильмы были фильмами борьбы — в этом прежде всего их поэтичность.

Мы видели здесь много выпусков киножурнала «Северный Кавказ». Самое сильное впечатление производит № 40, сделанный В. Еремеевым. Журнал построен на конфликтном столкновении взглядов на «настоящего мужчину». В одном эпизоде подмечено старое восточное представление о мужчине как домашнем царьке, в другом мы видим «настоящих мужчин» высокогорных шахт, делающих героическое дело. Само монтажное сопоставление выражает здесь образную публицистическую мысль.

Но такой «конфликтный» монтаж эпизодов возможен только тогда, когда камера оператора фиксирует и пережитки архаического Востока и черты социалистической нови в жизни Северного Кавказа. Это и требует искусство образной кинопублицистики! Оно не терпит «бесконфликтности», как не терпит ее игровое кино. При этом оно непременно несет в себе положительное начало.

Нам рассказывали, как жители одного высокогорного селения после восстановления ленинских норм законности возвратились из далеких краев в дома отцов и дедов. Здесь к тому времени обосновались люди другого народа, отдавшие немало сил новым для себя землям, но они без малейших споров благородно уступили место вернувшимся. Ленинский завет дружбы народов восторжествовал. Какая волнующая, великолепная по нравственной высоте развязка большой драмы — драмы, которая на старом Востоке привела бы к вспышке вражды!

Если не ошибаюсь, ни один документалист такого рода сюжетами не поинтересовался, может быть, потому, что их не отнесешь к какой-нибудь знакомой рубрике — «положительной» или «отрицательной».

Я расспрашивал Петра Иосифовича Финкельберга, почему его фильм «Тропа уходит вниз», начинающийся так замечательно, вдруг как бы теряет дыхание. Оказывается, оператор был свидетелем волнующих эпизодов — скажем, прощания горцев с могилами предков или эпизода, где горцам, спустившимся в долины, приходится вступить в борьбу с болотами — и они побеждают этого непривычного им врага. Но таких эпизодов на экране мы не увидели. Показан лишь итог, результат. А ведь была возможность снять прекрасную поэму о мужестве, о могучей силе организованных коллективов, о том, как новь торжествует в борьбе, а не дается сама собой.

Может быть, прощание с могилами предков показалось кому-то чересчур печальным мотивом? А ведь Александр Петрович Довженко именно этот мотив разработал в одном из лучших эпизодов «Поэмы о море».

Мы часто повторяем: «кинодокументалистика—это прежде всего поиск». Но что именно надо искать? Прежде всего — человека в борьбе, в движении к новому, в развитии. Не здесь ли зерно кинопублицистики наших дней?

Вот где, кстати, секрет «кинопортрета». Мы видим киноочерки о людях часто, но немногие из них оставляют сильное впечатление. Почему? Потому что портреты эти в большинстве случаев статичны.

Что толку в «крупных планах», если они передают внешность человека, а не его характер, не дело жизни, как знаменитые нестеровские портреты передавали не просто облик, а дело жизни академика Павлова, хирурга Юдина, скульптора Мухиной. Покажите человека в борьбе, в творчестве, в кульминации труда — тогда кинопортрет не забудется... Что толку в синхронной съемке, если мы видим и слышим человека, борющегося лишь с собственной неловкостью. Снимите человека в деле, в действии — тогда-то и исчезнут скованность, нарочитость, тошнотворный привкус позирования.

Мы видим обычно не живого человека в таких интервью, а его чисто внешнюю копию, с таким же малым сходством, какое бывает на моментальных карточках для удостоверений. «Документ» — а ведь так мало похож!

На Северо-Кавказской студии работают люди пытливые, требовательные к себе, в высшей степени преданные делу. Они скажут свое слово в воплощении новых тем и в ликвидации старых штампов. И может быть, особенно большое значение в совершенствовании их мастерства сыграло бы возвращение к наиболее интересным, хоть и не до конца удавшимся фильмам — таким, как «Тропа уходит вниз» и «Сильнее гор». Привожу только самые яркие примеры.

И ЕЩЕ МНОГО ВОПРОСОВ...

— Важным недостатком наших киножурналов, как мне кажется, является их информационность, бесстрастный, неэмоциональный подход художника к снимаемому материалу,— верно подмечает В. Еремеев.— Сюжет не должен быть протокольным отчетом о событии, он должен волновать, цель его — проникнуть к сердцу зрителя. К сожалению, в этом плане нам нечему поучиться у москвичей. Журнал «Новости дня», выпускаемый Центральной студией документальных фильмов, в творческом отношении не лучший образец кинопериодики. В нем мало режиссерских и операторских находок, мало творческих исканий. Беда, как мне кажется, всех журналов начинается с того, что они не задумываются заранее, а склеиваются из отснятых сюжетов.

Мало еще в наших журналах настоящего репортажа. Недостаточно используются естественные шумы. Часто прекрасно снятый оператором материал гибнет на монтажном столе от прикосновения руки ремесленника-режиссера.

Очень обидно, что наши герои почти не говорят с экрана. Во многом виновата здесь неуклюжая техника для синхронных съемок. Но многое зависит и от нас самих.

— Я в течение одиннадцати лет работаю на Северо-Кавказской студии диктором и с прискорбием должен заметить, что текст за это время почти не изменился, — справедливо заметил Ю. Мерденов. — Те же банальные газетные выражения, общие, ничего не значащие слова, бездушность и декламация лозунгов. А мне как диктору хочется простой человеческой речи, хочется беседовать с экрана со зрителем. Еще вчера мне рассказали грустную историю о том, как один редактор написал текст и поехал на завод в поисках человека, который бы прочел этот текст во время съемок.

К счастью, эти времена уходят.

— Я не очень охотно берусъ за синхронные съемки,— признается В. Дзобаев.— Может быть, оттого, что техника у нас очень громоздкая, а может, из-за того,

что еще опыта мало. Пока еще синхронные сюжеты делаются по шаблону: общий план, укрупнение, перепуганное лицо героя...

— Главное — быть настоящим художником,— делится мыслями с товарищами по смежному искусству скульптор С. Санакоев,—не плестись в хвосте событий, научить зрителя чему-то, повести за собой. В пути, в поиске пусть многих ожидают неудачи, но если ты ищешь и нашел новое слово, люди тебе воздадут сторицей. Чем нас захватил фильм «Все остается людям»? Столкновением двух миров, двух мировоззрений. Думается, что документальный фильм тоже может строиться на четкой драматургии, на ярко выраженном конфликте — без подражания игровому кино.


Э. Лябох

— Искусство рождает образ,— говорит художник В. ГЛУШКО.—Успех искусства документального кино также зависит от его образности, от волнения, которым охвачен художник, от страстности его. Равнодушный не замечает красоты жизни. Для него главное — выполнить план.

А как бывает обидно, что многие наши фильмы, сделанные на удивительно интересном жизненном материале, не трогают нас. Фильмы холодные, безликие, и дело в данном случае не в технике и не в количестве аппаратов или объективов, которыми обладает оператор.

Если у меня нет красок, но бьется горячее сердце в груди и есть что сказать людям, я мазутом напишу картину, и она будет волновать.

— Многие наши фильмы архаичны по манере рассказа, по монтажу, по дикторскому тексту,— признает режиссер А. Чубаров.— Мы отстаем от жизни, отстаем от общего развития искусства. Помочь преодолеть такое отставание смогут частые встречи кинодокументалистов разных студий, обмен творческим опытом.

— Было бы интересно организовать обмен творческим опытом на страницах журнала «Искусство кино», — продолжает А. Чубаров. — Надо печатать больше рассказов о работе кинодокументалистов, их дневники, сценарии и комментарии к ним.

Один из участников беседы напомнил, что М. И. Калинин, всегда всячески помогавший кинооператорам, где бы он с ними ни встречался, назвал их «глазами народа». Какое точное определение — глаза народа! Глаза внимательные, зоркие, с любовью замечающее все хорошее в нашей жизни и ни в коем случае не закрывающиеся, когда в поле зрения возникает что-нибудь плохое! Да, такими должны быть глаза нашей кинопублицистики.

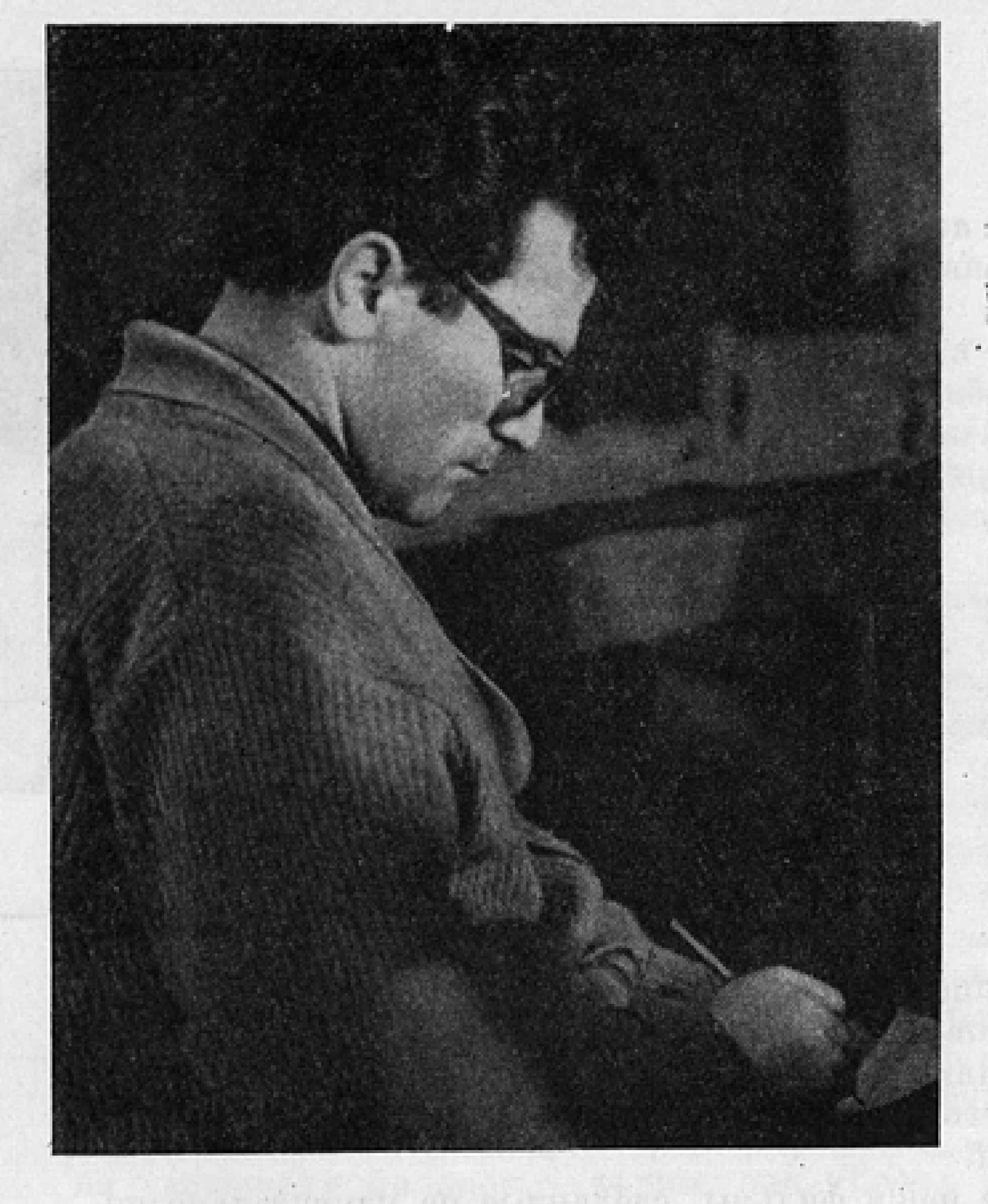
Пользуется ли создатель документального фильма — рядовой «человек с киноаппаратом» — дружеским вниманием, какого он заслуживает?

Скажем прямо — не всегда. Совсем не всегда.

Но здесь снова надо послушать человека, отдавшего жизнь этому искусству, в высшей степени требовательного к себе и к товарищам, — Владимира Павловича Еремеева.

— Я никогда не забуду коридор на пятом этаже в здании Кинокомитета РСФСР. Длинный коридор, заполненный почему-то какими-то старинными шкафами, тумбами от столов и прочей канцелярской мебелью... И вот между этими уважаемыми и неуважаемым шкафами растерянно бродят люди — режиссеры, операторы — творцы документальных фильмов. Им негде сесть, негде приткнуться.

Учреждение высокого культурного назначения не имеет хотя бы крохотной комнатки, где приезжающие сдавать фильмы могли бы просто сидеть и ожидать решения своей судьбы.



А. Чубаров, кинорежиссер

Находясь в этом коридоре, испытываешь чувство какого-то несправедливого унижения, будто ты проситель, бедный родственник, а не творческий работник, не производитель идейно-художественных и материальных ценностей, не один из хозяев, в конце концов, советской кинематографии. Из-за одной мысли о том, что, сдавая фильм, придется снова оказаться в этом ужасном угнетающем коридоре, просто иной раз не хочется браться за съемки.

Мимо будут ходить редакторы, начальники, заместители, но никто не подойдет к тебе и не спросит — чего же вы ждете. Окончательного ответа здесь избегают. И сколько творческих работников из скольких студий РСФСР испытывают это! Целыми группами проводят дни командировочные в коридоре.

Разговор подходит к концу. Его заключает главный редактор журнала «Искусство кино» Л. Погожева.

— Мы благодарим вас за то, что с такой искренней заинтересованностью вы отнеслись к организованному нашей редакцией разговору «за круглым столом». Сделаем все зависящее от всех нас, чтобы творческие возможности студии были раскрыты полностью, чтобы фильмы-репортажи и фильмы-очерки были так же содержательны, как содержательна жизнь тружеников Северного Кавказа! Никаких «потерь» — идейных и эстетических!

Будем надеяться, что студия откроет новые прекрасные темы в жизни своего края и вернется к лучшим из старых тем, чтобы создать фильмы для всей страны, для всего мира. Это не громкие слова — студия в самом деле может создать фильмы высокого класса.

Наконец, студия может смонтировать прекрасный киноальманах из лучших журналов и очерков последних лет. Почему бы не сделать это в самое ближайшее время?

Теперь мы будем следить за работой Северо-Кавказской студии с особым чувством. Будем надеяться также, что с приходом новых режиссеров на студию появится большее разнообразие художественных, творческих решений.

ПОСЛЕДНИЙ ШТРИХ

Покидая гостеприимный Орджоникидзе, мы посетили первого секретаря обкома партии Б. Кабалоева. И разговор с ним был продолжением заинтересованного и делового разговора «за круглым столом».

И вот мы снова в дороге. Опять — степи, залитые солнцем, древние аулы и новые города. Снова встречи с бывшими и будущими героями северокавказской кинопублицистики.

Конечно, продолжается беседа, которую не исчерпать «за круглым столом».

И тут мы узнаем от Хазби Герасимовича Короева одну подробность из жизни коллектива студии. Подробность, которая вносит хоть и «необязательный», но очень уж живой штрих в групповой портрет «великолепной восьмерки».

Оказывается, сверх всяких планов и обязательств в обход сухих нормативов и регламентов операторы студии помогают одному энтузиасту снимать игровой фильм. Энтузиаст написал сценарий на очень драматичную тему — о пережитках «кровной мести», о том, как мораль седой, дикой старины уступает место новому. Прочитал сценарий документалистам. Они подтвердили — да, в жизни такое встречается, снять фильм надо.

А как снять? Самим и снять — в свободное время. Каждый сделает, что сможет.

А где взять пленку? Нормативы так жестки...

Найдется и пленка — можно сэкономить для хорошего дела.

Так порешили — так и делается. Фильм понемногу снимается. Вот в этом бескорыстии, в любви к искусству, в «сверхнормативном» отношении к делу — отличительное свойство каждого по-настоящему советского, по-настоящему творческого коллектива.

Киностудия Северного Кавказа — именно такой коллектив.

Интересно здесь живется и работается!

Для кинопублициста

На встрече редакции «за круглым столом» в Орджоникидзе с работниками Северо-Кавказской киностудии не раз возникал вопрос о новой технике для съемок и звукозаписи. Это естественно — от нее зависит решение многих творческих задач.

Редакция обратилась к заместителю председателя Госкомитета Совета Министров СССР по кинематографии А. БАРИНОВУ с просьбой рассказать, каких новинок могут ждать документалисты. Вот его сообщение:

— Ежегодно научно-исследовательские и конструкторские организации Государственного комитета Совета Министров СССР по кинематографии, киномеханические и кинопленочные предприятия выполняют большой объем работ по созданию и освоению производства новых видов киноаппаратуры и кинопленок для всех видов кинематографа. При разработке новой аппаратуры учитываются специфические требования хроникально-документальной кинематографии. В частности, одним из важнейших требований к аппаратуре является снижение ее веса, компактность и максимальная приспособленность к оперативной работе при событийных съемках.

Московским конструкторским бюро киноаппаратуры в содружестве с ЦСДФ разработаны два новых типа киносъемочных аппаратов — «Спутник» и «Эра».

«Спутник» — ручной киносъемочный аппарат для 35-миллиметровой кинопленки, отличающийся от «Конвас-Автомата» более низким уровнем шума (55 *дб* вместо 65 *дб* у «Конвас-Автомата» и 70 *дб* у аппаратов фирмы Камефлекс) и бо́льшими удобствами в работе. Вес его шесть килограммов.

Московское объединение «Москинап» уже выпустило опытные образцы, которые работают на Центральной студии документальных фильмов. В 1964 году будет выпущена первая серийная партия таких аппаратов.

«Эра» — синхронный штативный киносъемочный аппарат для 35-*мм* кинопленки, с зеркальным обтюратором, наиболее легкий из всех существующих аппаратов этого типа. (Он весит всего двадцать пять килограммов, в то время как существующие синхронные аппараты, в том числе и аппарат фирмы Митчелл типа НС, весят более шестидесяти килограммов.)

Этот аппарат имеет низкий уровень шума, снабжен набором объективов с фокусным расстоянием от 18 до 300 *мм* и оптикой для съемки широкоэкранных фильмов; имеет приспособление для записи монтажной фонограммы и позволяет проводить синхронные съемки при питании от аккумуляторов. Аппарат прошел эксплуатационные испытания и с 1965 года будет выпускаться серийно на «Москинапе».

Сейчас конструкторским бюро разрабатывается совершенно новый тип синхронного съемочного аппарата для 16-*мм* пленки — «16 СХ». Первые образцы этого легкого портативного аппарата студии получат в начале 1965 года.



Магнитофон «Ритм»

Киносъемочный аппарат «Эра»

Микрофон для репортажных записей в условиях повышенных шумов

Киносъемочный аппарат «Спутник»

Магнитофон «Соната-2»

Следует упомянуть освоенный производством ручной киносъемочный аппарат типа 1КСШР, предназначенный для съемки широкоформатных фильмов на 70-*мм* кинопленке. Благодаря применению особо легких сплавов этот аппарат весит столько же, сколько обычный аппарат для съемок на 35-*мм* пленке.

Аппарат комплектуется объективами с фокусными расстояниями 28, 40, 56, 75 и 100 *мм* и может применяться для съемки широкоформатных документальных фильмов.

Для комплектации киносъемочных аппаратов завершена разработка и освоен выпуск линейки высококачественных объективов с фокусными расстояниями 16, 18, 22, 28, 35, 40, 50, 75, 80, 100, 150, 200 и 300 *мм* для съемки обычных фильмов и 30, 35, 40, 50, 75, 100, 150 и 200 — для съемки широкоэкранных фильмов. Эти наборы объективов позволяют практически обеспечить все виды киносъемок.

Промышленностью также выпускается объектив с переменным фокусным расстоянием типа «Ленар», а в Центральном конструкторском бюро ведется разработка нового объектива с переменным фокусным расстоянием типа «Фотон» с диапазоном фокусных расстояний от 37 до 140 *мм*. «Фотон» легче и меньше «Ленара», что делает его более удобным для применения на ручных аппаратах.

Для записи звука Центральным конструкторским бюро разработаны и изготовлены новые образцы звукозаписывающей аппаратуры: «Ритм» и «Соната-2».

«Ритм» представляет собой портативный магнитофон, изготовленный с применением полупроводниковых приборов; рассчитан на использование неперфорированной магнитной ленты шириной 6,25 *мм*, при скорости 190,5 *мм/сек*; имеет автономное питание от малогабаритных аккумуляторных батарей (или от сети переменного тока) и весит восемь килограммов.

«Ритм» имеет специальное устройство синхронизации, что позволяет в паре с аппаратом «Эра» вести синхронные съемки в условиях документальной кинематографии.

«Соната-2» относится также к портативным аппаратам для записи звука в экспедиционных условиях. Аппарат имеет две скорости — 190,5 *мм/сек* и 381 *мм/сек* и допускает включение через специальный микшерский пульт до шести микрофонов, что позволяет вести синхронно не только речевые, но и сложные музыкальные записи оркестров, концертов и т. д.

В целях дальнейшего улучшения качества записи звука Центральным конструкторским бюро разработан ряд новых микрофонов, в том числе специальный репортерский динамический микрофон с повышенной направленностью типа 82А-11 и конденсаторный микрофон для музыкальных записей типа 19А-13, которые найдут широкое применение в хроникально-документальной кинематографии.

Большая работа выполнена специалистами Центральной студии документальных фильмов по созданию серии малогабаритных осветительных приборов с зеркальными лампами и коммутационных устройств для питания освещения при киносъемках с селективной защитой. Эти приборы в ближайшее время будут переданы для серийного производства.

Заслуживает внимания также работа специалистов Московской студии научно-популярных фильмов, разработавших аппарат для ускоренных киносъемок, систему беспроволочной синхронизации киносъемочной и звукозаписывающей аппаратуры и электронный объектив для съемки с малым освещением.

Сотрудниками НИКФИ, его филиалов и кинопленочных предприятий в Шостке и Казани проведена работа по созданию и освоению выпуска ряда новых сортов цветных и черно-белых кинопленок. Специальная черно-белая негативная пленка (тип ВЧ) имеет чувствительность до 350 единиц ГОСТа, что ставит ее на уровень самых высокочувствительных пленок. Эта пленка получила высокую оценку операторов хроникально-документальной кинематографии и широко используется ими при съемках в условиях пониженной освещенности. Казанскому химическому заводу необходимо обеспечить достигнутый уровень чувствительности и работать над повышением стабильности характеристик этих пленок.

Перед НИКФИ и конструкторскими бюро поставлена задача за короткие сроки удовлетворить нужды хроникально-документальной кинематографии в новой технике.



СЦЕНАРИСТ, КРИТИК, ПУБЛИЦИСТ

Михаилу Юрьевичу Блейману исполнилось шестьдесят лет.

Журналист, кинодраматург, историк и теоретик кино, критик, редактор, педагог — он работает в художественной кинематографии с 1924 года, когда поставлен был его первый сценарий.

И значит, в нынешнем году его двойной юбилей — 60 лет со дня рождения и 40 лет работы в кино.

По его сценариям, написанным самостоятельно и в соавторстве с другими кинодраматургами и режиссерами, поставлено было свыше тридцати фильмов: «Беглец» (постановка В. Петрова, 1932), «Моя Родина» (постановка А. Зархи и И. Хейфица, 1933), «Путешествие в Арзрум» (постановка М. Левина, 1936), две серии сценария «Великий гражданин» (постановка Ф. Эрмлера, 1937, 1939), «Непобедимые» (постановка С. Герасимова и М. Калатозова, 1942), «Подвиг разведчика» (постановка Б. Барнета, 1947), «Тревожная молодость» (постановка А. Алова и В. Наумова, 1954), «Его время придет» (постановка М. Бегалина, 1957). Мы назвали только крупнейшие из сценарных работ Михаила Юрьевича, но даже если бы названы были все фильмы, поставленные по его сценариям, это далеко не исчерпало бы его работы в кинодраматургии.

Михаил Юрьевич — «ленфильмовец». А «Ленфильм» был студией особого рода по характеру связей между творческими работниками, по требовательности, с которой они относились друг к другу. Здесь, как и во всяком студийном коллективе, были свои несогласия, различие вкусов, стремлений, индивидуальностей, но единство коллектива было таково, что как только одному из его участников необходима была подлинная творческая помощь, все остальные спешили оказать ее. Здесь часто, очень часто можно было застать в комнатах, где работали творческие группы, сценаристов, режиссеров, художников, не имевших отношения к фильму и пришедших поделиться мыслями, советами, соображениями. Михаил Юрьевич Блейман был и остался по своему облику типичным «ленфильмовцем». Все, кто бывал в те годы на «Ленфильме», знают и помнят его. Ибо не было, кажется, на студии ни одного сценария, шедшего в производство или находившегося в работе, с которым Михаил Юрьевич не был бы знаком, о котором он не говорил бы с автором, в котором не были бы реализованы его советы. Недаром же так высоко ценил его художественный руководитель «Ленфильма» Адриан Пиотровский.

Михаил Юрьевич — человек удивительного трудолюбия. Трудно представить себе его не за пишущей машинкой. Он человек незаурядной эрудиции, его статьи, посвященные теории и истории кино, многие из которых напечатаны были в нашем журнале (и редакция гордится этим), отмечены тонкостью и проницательностью анализа.

Писатель, умный и добрый человек, он всегда идет в своем творчестве рука об руку с критиком и исследователем. Он умеет видеть и наблюдать жизнь. Вот почему с такой благодарностью относятся к нему его ученики, вот почему он так охотно и успешно помогает сценаристам и режиссерам из разных республик и областей нашей великой страны.

Он человек пристрастный, умеющий защищать свои взгляды пером и словом в выступлениях, в полемике. А взгляды эти наиболее ярко и точно сформулированы им в книжке, самое название которой выражает главную их особенность: «Правда революции — правда искусства». Вот последний абзац этой книжки:

«В нашем обществе все явственнее проступают черты коммунизма. Искусство, призванное отразить это движение, возможно, не сможет ограничиться выразительными средствами, которые оставила ему кинематография, пусть даже недавнего прошлого. Поэтому в нашем киноискусстве незыблемо только одно — его идейное содержание, пафос истории и пафос проникновения в будущее... Это незыблемые основы советской кинематографии, краеугольный камень ее поэтики.

Все остальное — в движении».

В полном согласии с этими словами Михаил Юрьевич так внимателен ко всему подлинно новому в советском кино. Это чувство нового свойственно было ему в начале его деятельности, оно свойственно ему и сейчас, в шестьдесят лет. Это органическое его свойство, своеобразная черта характера.

Мы желаем нашему дорогому другу Михаилу Юрьевичу Блейману еще многих, многих лет жизни и творчества.

Е. ДОБИН

Теоретические заметки

Статья вторая. РАЗМЫШЛЕНИЯ О СЮЖЕТЕ

1

«Сегодня кинематографисты стремятся вести повествование как можно свободнее, разрушая сдерживающую их структуру повествования»,— заявляет итальянский сценарист Эннио Де Кончини.

Вряд ли он имеет право говорить от общего имени кинематографистов. Но определенное течение — а именно сторонников «дедраматизации» — он представляет. «В основе новых кинопроизведений,— продолжает Де Кончини,— лежат уже не железные конструкции, не строгие и незыблемые архитектурные формы».

Не будем спорить! Откажемся от «железных конструкций» и «незыблемых архитектурных форм». Сделаем это тем охотнее, что незыблемые формы свойственны эпигонам и подражателям. А живое искусство всегда ломало, видоизменяло и развивало свои формы и конструкции. И каждое выдающееся кинопроизведение неизменно вносило в них что-то новое.

Но во имя чего отказывается Де Кончини от старых конструкций? Во имя каких новых форм?

Вот его ответ.

«Интуитивные движения вперед по линии мимолетных ощущений. Движение, прерываемое безмолвными паузами, при полном отказе от каких-либо усилий развития сюжета и конкретного содержания».

Как все это знакомо старому поколению кинематографистов! Сорок лет тому назад мы слышали это «новое слово» от крайнего крыла французского «Авангарда», сторонников так называемого «чистого кино».

Почти слово в слово это говорила Жермена Дюлак, красноречивый глашатай «Авангарда». Она восхваляла «неуловимые ощущения», призывала к отказу от «романных» ситуаций, к пренебрежению «рассказом» и «цепью последовательных поступков», требовала отбросить «действие». А Жан Эпштейн, другой апологет «Авангарда», декретировал: «Кино должно избегать всякой связи с сюжетом. Она была бы злополучной для кино».

В 1950 году Рене Клер вспоминал: «Это презрение к сюжету весьма характерно для той эпохи. Концепция вполне извинительная в 1923 году (снисходительно добавляет он — *Е. Д.*), но абсолютно фальшивая сейчас» (уже без всякого снисхождения — *Е. Д.*).

К последнему вердикту Рене Клера можно присоединиться полностью. Нет нужды амнистировать и давнее нигилистическое отрицание сюжета. Для нас спор с «антисюжетизмом» никогда не оставался в плоскости технологии драматургии, не сводился к вопросам жанра, конструкции, формы. Он всегда был спором идеологическим.

Может быть, не стоит вновь поднимать эти вопросы и спорить с Де Кончини и другими сторонниками «дедраматизации»? Нет, стоит. При несомненном сходстве с некоторыми постулатами давно скончавшегося «Авангарда» явственно видны и отличия. Нынешняя «дедраматизация» — не простая копия установок «Авангарда». Бывшие авангардисты — Рене Клер, Абель Ганс, Бюнюэль — стали подлинно крупными мастерами уже впоследствии, после распада группы и фактического отказа от ее позиций. А «дедраматизация» представлена выдающимися художниками, такими, например, как Микеланджело Антониони.

«Авангардисты» очень усердно теоретизировали, прокламировали, бросали крикливые

Продолжение. Начало см в № 2 за 1964 год.

лозунги. Сейчас это наблюдается в меньшей степени. От разбора манифестов центр тяжести дискуссии переместился в плоскость оценки кинопроизведений. Фильмы Антониони и Алена Рене — далеко не случайное и в достаточной мере весомое явление в нынешней кинематографии. Полемизировать с ними нужно, во всяком случае, серьезно.

2

Я предвижу возражения.

— Повинен ли, скажем, Антониони в «дедраматизации» (в полном смысле этого слова)? Это определение, несомненно, применимо к давним фильмам крайних авангардистов. В «Антракте» (1924) Рене Клер без всяких уступок, без оговорок начисто расправляется с сюжетом, с «ситуациями и поступками». Мы помним ничем не связанную, прихотливо-беспорядочную цепь кадров: рассыпанные спички, женские волосы, мундштуки для папирос, снятые вертикально крупным планом, колонны Парфенона, танцовщицу, снятую снизу, мишень тира и т. д. и т. д. Вот где была полная «дедраматизация», абсолютный отказ от драматизма реальных людских отношений. Но разве в фильмах Антониони нет жизненного драматизма? Так позволительно ли взваливать на них грех «дедраматизации»?

Возражения воображаемого оппонента не лишены резонности. Представим ему возможность подробнее аргументировать свою позицию.

— Не наоборот ли?— запальчиво продолжает оппонент.— Вот, например, «Крик». Альдо любит Ирму. Их брак неоформлен: уехавший муж ее может каждую минуту вернуться. Наконец приходит известие, что он в Австралии и не вернется. Любовники могут зажить спокойно. Но Ирма разлюбила Альдо. Она вынуждена признаться, что изменяла ему, что решила его бросить. Драма, не правда ли?

На глазах у всей деревни Альдо избивает Ирму. Драма?

Взяв с собой дочку, он уходит куда глаза глядят и неприкаянный скитается по постылым, чужим дорогам. Драма?

На заправочной станции Альдо неожиданно остается жить, сойдясь с Вирджинией, хозяйкой станции. Любовь? Вспыхнувшая страсть? Привязанность? Жажда родного уголка? Мы не знаем. Но так или иначе, Альдо остается. С дочкой он вынужден расстаться и отправить ее к матери. Драма?

Недолго продолжается роман с Вирджинией. Он рвется так же внезапно, как начался. Альдо уходит. Драма?

В пути завязывается знакомство с проституткой. Блеснуло участие, ласка... Альдо остается в ее хижине на берегу По. Но ненадолго: он не может забыть Ирму. Его неодолимо тянет к старым местам. Вернувшись в свой городок, он узнает, что Ирма счастлива с новым мужем. У них ребенок. Драма?

В воскресный день Альдо проникает на пустую территорию завода, где он раньше работал. Он взбирается на вышку. Лезет все выше и выше. Мучительный страх вползает в душу зрителя. Выше, выше... и вниз головой! Мертвое тело распростерто на земле, и отчаянный крик прибежавшей Ирмы леденит душу.

Уж это ли не драма, тяжелая и душераздирающая? И может ли быть более острый, более горький драматизм?

— Да,— ответим мы без каких бы то ни было колебаний.— Нет нужды отрицать драматические моменты, даже драматическую стихию в произведениях Антониони. Несмотря на сходство в декларируемых принципах, нет смысла ставить знак равенства между нынешней «дедраматизацией» и давним «беспредметничеством» Фернана Леже и Жермены Дюлак.

И все же спор с «дедраматизацией» у нас не менее принципиальный, чем с «абстракционизмом» давних ультраавангардистов. Спор, касающийся самых глубоких основ бытия и отношения искусства к действительности.

Спор с «дедраматизацией» не эстетический, а философско-социальный. «Дедраматизация» представляет собой совокупность определенных приемов отбора явлений и некую систему «голосоведения», если можно применить этот термин к способу развертывания отношений и событий. (Кстати сказать, в «технологии» «дедраматизации» не так уж трудно набить руку. Она довольно легко поддается штамповке.)

Вся эта уже достаточно определившаяся сумма приемов — не исходный пункт, не базис, а результат. Результат некоего взгляда на жизнь, на человека, на движение человека в жизни.

Движение это — в пустоту*.

Представим себе карту военных операций. Под условными знаками и цифрами подразумеваются полки, дивизии, армии — воюющие люди. Стрелки обозначают наступления и отступления, операции, удачные и неудачные. И сквозь всю карту военных действий прочерчены большие стрелы. Они показывают итог всех замыслов и контрзамыслов, намерений и контрнамерений. Результат всех сражений и боев. Универсальный итог тысяч поступков: стойких, трусливых, отважных, пассивных, героических.

Анализ любого художественного произведения подобен такой карте. Сквозь все сплетения интересов, стремлений, чувств, конфликтов, событий, переломов пролегает генеральная трасса, «стрела» событий.

В чем смысл художественного произведения? В осознании необходимости и связанности всех частных движений событий с общим движением («стрелой») сюжета. Гамлет не мог не погибнуть в единоборстве с «Данией — тюрьмой». Но его гуманистическая мысль, идея свободы личности от феодальных оков бессмертны. И в этом тайна катарсиса, того чуда возвышения и облегчения, который нам дарует самое трагическое произведение.

«Стрела» сюжета — это мысль художника. Понимание жизни, которым он обогащает нас. Идейная позиция, которую он защищает, вербуя нас — читателей и зрителей — в сторонники.

«Дедраматизация» — это драма (или совокупность драм) без «стрелы», без направления. Без итога и без осмысления. Они случайны. Как случайны, немотивированны и чисто импульсивны все поступки героев Антониони. «Жизнь героев Антониони без цели. В ней не занимают места ни профессия, ни чувство, и ничто не может заполнить пустоты»,— справедливо замечает польский критик Мария Олексевич.

Антониони обладает поразительным даром достоверности. Непосредственной, «невыстроенной» достоверности людей, среды, обстоятельств, деталей. Создается даже непреоборимая иллюзия безыскусственности. Как будто киноаппарат непроизвольно снял разыгравшуюся в жизни сцену. По сообщениям кинопрессы, Антониони достигает этого тем, что приспособляет сценарий к актеру. Он долго наблюдает за актером вне съемок, пытаясь уловить его манеру двигаться, жестикулировать, голосовые интонации, его естественные рефлексы и позы.

Антониони не считает себя связанным со сценарием. Удивляться тут нечему. Если исходить из постулата случайности человеческого поведения, то актер-персонаж может поступить и совсем не так, как написано в сценарии, совсем по-другому. Лишь бы было органично и актеру было бы «легко».

Антониони воссоздает жизнь, как бы застигнутую врасплох. Это великий мастер «минуты». Необыкновенно жизненно ощущение правды данного мига. Но наряду с безошибочно точным воплощением человеческого поведения в «молекулярном» масштабе — поступка, рефлекса, ощущения — не менее поразительно невнимание к целостности душевного процесса, к «трассе» движения личности.

История литературы нового времени — это постоянное углубление в «почему», в закономерности общества и характера. Каждый подлинный художник внес свои страницы и главы в эту бесконечную книгу постижения человека, времени, социального строя. Каждый их ответ на «почему» обогащал человечество и остался в сокровищнице человеческого духа.

Антониони демонстративно отворачивается от этого вопроса. Он для него не существует. Антониони — наблюдатель. Наблюдатель-виртуоз, и только. Но не психолог и не социолог, каким не может не быть большой художник, подсматривающий малейшие движения души и — сквозь поступки и судьбы отдельных людей — прорезающий зорким оком необозримые людские континенты.

В фильме «Приключение» группа приятелей предпринимает прогулку на яхте. Среди них Анна, ее любовник архитектор Сандро и ее подруга Клавдия. Они высаживаются на безлюдный скалистый остров. После ссоры с Сандро Анна исчезает. Ее ищут, но не могут найти даже при содействии полиции.

Таинственное исчезновение! Казалось бы, насыщенно-фабульная завязка. Напряженная пружина действия... Ничего подобного! Сюжетный мотив этот постепенно испаряется, расплывается между пальцами. Режиссер как бы хочет сказать: произошло ли из ряда вон выходящее событие либо ничего не про-

* «Антониони стремится средствами кино показать пустоту, иррациональность человеческого существования» (Луиджи Кьяриии).

изошло, и жизнь влачится ровно и скучно — не все ли равно?

Исчезновение Анны как-то сходит на нет. Внимание перемещается к Клавдии и Сандро, к отношениям, завязывающимся между ними.

Клавдию, подругу Анны, тянет к Сандро. Ее тяготит, что Анна была его любовницей, связывает, тормозит. Все же она тоскует по нему. Все время ощущает его присутствие и безмолвные домогательства, замаскированные упреками.

Наконец они вместе в доме компаньона Сандро. Для зрителя очевидно, что чувства их созрели и желания будущих любовников у порога осуществления. Но... считая, что Клавдия уснула, Сандро уходит к проститутке и проводит с ней ночь.

Почему? Этот вопрос бессмыслен и бесцелен, говорит каждым своим кадром Антониони. По той простой причине, что человеческие поступки бессмысленны и бесцельны. Существуют те или иные сочетания ощущений и поступков. Но нет причин и нет следствий. Случилось так. Могло случиться совершенно иначе. Все произвольно, лишено связи, хаотично. Художнику остается только с безукоризненной достоверностью фиксировать явления.

Антониони — великолепный мастер фиксации (и есть чему поучиться у него!). Но философия случайности, бесцельности и беспричинности лишает его искусство глубины и дальнего взгляда.

Продюсеры, которым Антониони предлагал постановку «Приключения», единодушно требовали (от лица будущего зрителя), чтобы тайна исчезнувшей Анны была раскрыта. Антониони отказался. По его словам, сюжет должен ставить вопросы, а не давать ответы.

Нельзя не признать последовательности Антониони. Почему эффектному сюжетному ходу должно отдаваться предпочтение перед «обыкновенным» движением души? Ведь и оно остается нераскрытым и необъясненным.

Почему Ирма решила расстаться с Альдо? Что нарушилось, что сдвинулось, что изменилось в ее отношении к нему? Почему Альдо оставляет Вирджинию? Почему он забредает к проститутке (мотив, превращающийся в заезженный штамп «дедраматизации»). Потому, что Антониони не питает интереса к психологической нити, цепи.

Почему вспыхивают и гаснут чувства? Где стимулы поведения героя, чем определены его поступки? Антониони проходит мимо этого. Сама «поверхность» психологического необыкновенно точно угадана, необыкновенно рельефно воспроизведена. Но режиссер принципиально отказывается от взгляда внутрь, так же как от самого понятия о последовательности и цельности психологической жизни.

С этим своеобразным апсихологизмом сочетается и осознанный асоциологизм. Случайные, импульсивные поступки человека отключены от окружающего, от общества, от связей с ним. «Антониони опровергает концепцию, будто человека можно понять лишь в зависимости от среды, от социальных условий» (Гозлан). Поэтому мир, в котором действуют герои Антониони, выглядит неподвижным, лишенным «процессуальности».

Микеланджело Антониони подверг девальвации ценности, накопленные великими художниками — сердцеведами и «докторами социальных наук».

Древнегреческий философ Эмпедокл развивал причудливую гипотезу эволюции живых существ. Сначала появились отдельные части организмов: «головы без шеи», «руки без плеч», «глаза без лба»... Нечто подобное происходит с сюжетом, с драматургией у сторонников «дедраматизации».

Есть «куски» сюжетов. Есть живые, органические, подчас сильно волнующие драматические комплексы. Но нет связи, вывода, направления. Нет того мощного снопа света, который бросает сюжет на жизнь. Далеко-далеко за пределами того, что, собственно, происходит в данных, конкретных рамках рассказанных событий.

Вот в чем беда «дедраматизации».

3

Самое наивное отношение к сюжету (занимательность!) и самое глубокомысленно-философское объединены одним и тем же магнетическим свойством сюжета.

Сюжет — это изменение. Иногда еще больше: метаморфоза.

В сюжете жизненные противоречия накапливаются, аккумулируются, кристаллизуются. Явления переходят в свою противоположность.

В унылую, обшарпанную комнату вводят в жаркий летний день двенадцать человек, которые за неделю до этого понятия друг о друге не имели. Они должны решить: вино-

вен или невиновен молодой человек, обвиняемый в убийстве. И пока они не вынесут единогласного суждения, их из этой комнаты не выпустят.

Много времени эти люди были оторваны от своих семейств, от своих дел. Они устали, изнывают от духоты. К счастью, дело само по себе простое. Свидетельские показания все клонят в сторону обвинения. По-видимому, можно вопрос решить сразу же. Без обсуждения.

— Кто голосует за «виновен»? Поднимите руки.

Дружно поднимаются семь-восемь рук. Остальные менее уверенно, менее решительно, но все же поднимаются. За «виновен» одиннадцать голосов.

А последний? Он считает, что подсудимый невиновен? Нет, он не может этого утверждать. Но он не знает. Ему «трудно поднять руку и послать мальчика на смерть, не обсудив сначала дела».

Таково начало фильма. А в финале одиннадцать присяжных, придирчиво разобравшись в свидетельских обвинениях, убежденно голосуют: нет, невиновен. И только один по-прежнему тупо и упрямо утверждает, что юноша—убийца. Наконец и он не выдерживает общего натиска и присоединяет свой голос.

Последний кадр: бумажка с надписью «невиновен». И несмотря на то, что сам судебный процесс остался за кадром, что мы лишь мельком видели подсудимого, что в противоречие с «законами» кино все действие происходит в одной комнате, за одним столом,— волнение зрителей достигает самого высокого накала.

Динамичность не обязательно должна быть связана с перебросками в месте и времени. Но она непременно связана с метаморфозой. В позициях или поступках. В мнениях или судьбах. Во внутренней ценности героев или их отношениях. В «Двенадцати разгневанных мужчинах» мы с неослабевающим интересом следили за метаморфозой «двенадцати» в целом и каждого из этих «двенадцати», за всеми перипетиями голосования. Одиннадцать — виновен, один воздержавшийся. Два — невиновен, десять — виновен. Три — невиновен, девять — виновен.

Наконец голоса разделяются поровну. И постепенно, один за одним переходят остальные (за исключением одного — расиста, мракобеса и садиста) на сторону правды, человечности, справедливости. Каждый шажок в этом направлении, каждое малейшее звено метаморфозы невыразимо волнует нас.

Метаморфоза — душа сюжета, его движущая сквозная сила. В пору творческой юности Эйзенштейн провозглашал: «Долой сюжеты и фабулу!» Но в то же время больше чем кто бы то ни было другой он понимал диалектическую суть искусства, отражающую процесс изменения в самой жизни.

В классическом произведении кинотеории, в знаменитой статье «Органичность и пафос в композиции фильма «Броненосец «Потемкин» Эйзенштейн (на примере своего собственного фильма) раскрывает диалектику развития явления, перехода в противоположность. Строение фильма в целом и каждой его части (начиная со второй) он определяет как переход «от неподвижности к взрыву»: сцена с брезентом — бунт; траур по Вакулинчуку— гневный митинг; лирическое братание — расстрел; тревожное ожидание — броненосец обретает свободу.

Чрезвычайно любопытно было бы обозреть сюжетику лучших мировых фильмов, так сказать, «с верхней точки». Не вдаваясь в перипетии и детали, определить «формулы» сюжетов. От альфы — к омеге, от начала — к концу. Тогда ясно можно было бы установить, что закон метаморфозы — становой хребет сюжета.

Гриффит, как правило, нарочито усиливал атмосферу идиллии в начале картины. Вспомним «Далеко на Востоке» (другое название— «Водопад жизни»).

Генри Кинг продолжал и усовершенствовал линию Гриффита. Приняв целиком его поэтику, он освободил игру актеров от нажимов и преувеличений, свойственных гриффитовской манере. Фильм Генри Кинга «Кроткий Давид» (в нашем прокате «Нападение на Виргинскую почту») можно считать вершиной целого периода в развитии киноискусства.

Вначале та же атмосфера идиллии, что и в «Далеко на Востоке». Маленький городок, живущий без происшествий. Симпатичный юноша, почти подросток, Давид (артист Ричард Бартельмес). Предел его мечтаний — стать, подобно старшему брату, возчиком почты. Он робко влюблен в соседскую девушку. Тишина, покой, отсутствие всяких событий. И вдруг сонный, заброшенный провинциальный уголок взбудоражен убийством. Бандиты убивают старшего брата нашего героя.

Давид добивается, чтобы его взяли на место убитого. Но кто может доверить не-

окрепшему, неопытному пареньку такое ответственное дело (с почтой пересылают деньги)? Давиду отказывают. Но подвернулся случай (запил возчик), и вот счастливый Давид уже на козлах и лихо проезжает мимо соседского дома во всем блеске своего нового, романтического поста.

И, конечно, первый же рейс доказывает, что юный Давид (недаром он так назван) действительно герой. На почтовую карету нападают те же бандиты, что убили старшего брата. Мешок с почтой исчез. И наш юнец, не задумываясь, вступает в бой с гнусным верзилой, главарем шайки (его блестяще играет артист Эрнст Торренс).

Давид и Голиаф... Драка сильного со слабым показана с виртуозным мастерством. Никакой подделки! Ничего показного! Все взаправду. От каждого удара, нанесенного Давиду безжалостным противником, зритель трепещет от ужаса, жалости и сочувствия.

Борьба безнадежна. Слишком неравны силы. Слишком велико превосходство заматерелого, опытного убийцы. Бандиту удается нанести Давиду удар ножом, и обливающийся кровью юноша падает на землю. Открывается дверь хижины, в которой происходила драка. На пороге — главарь шайки. В руках его кожаный мешок с почтой, за который шла борьба.

Но тут (к неподдельной радости зрителя) вступает закон «счастливого конца». Бандит рухнул, чтоб уже больше не встать. А жестоко израненного, но живого Давида ждет триумф.

Мы вспомнили про этот старый фильм, потому что здесь уже проглядывает более высокая форма метаморфозы. Не только метаморфоза судеб (как в «Далеко на Востоке»), но и — пусть наивная и каноническая,— но все же метаморфоза характера.

Во имя чести своей профессии и памяти погибшего брата тщедушный паренек обрел силу, мужество, героическую закалку.

Ни одна кинематография в мире не разрабатывала с такой любовью, как советская, сюжеты положительной метаморфозы человека. Ни одна не вносила такого пафоса и социального углубления в сюжеты человеческого роста.

Забитая побоями пьяницы-мужа, запуганная, смирная женщина становится участником манифестации против самодержавия и отважно несет красное знамя навстречу остервенелым полицейским.

Полудикий монгол обретает революционное сознание и поднимает мятеж против империалистов.

Поступивший на завод темный крестьянский малый, тупо и покорно исполняющий веления начальства, прозревает, нападает на управляющего заводом и вступает в ряды бойцов Октябрьской революции.

Простодушный парень с питерской рабочей окраины, увлекающийся цирковой борьбой и «Антоном Кречетом», превращается в закаленного профессионального революционера — большевика. Через аресты и ссылки, через тюрьмы и побои полицейских он проносит нерушимыми свои убеждения, высокие идейные цели, волю, хладнокровие и победительный юмор.

Отравленный анархистским духом, испорченный бесшабашной вольницей матрос в кровавых боях с белогвардейщиной переплавляется в бойца, самоотверженно идущего на смерть за власть Советов.

Отсталая крестьянка возглавляет колхоз и проходит путь до высокого звания депутата Верховного Совета.

Старый кабинетный ученый после Октября безоговорочно и решительно рвет со своей привычной интеллигентской средой, с любимыми учениками и смело переходит в лагерь социалистической революции.

Образы героев «Матери», «Потомка Чингисхана», «Конца Санкт-Петербурга», «Юности Максима», «Мы из Кронштадта», «Члена правительства», «Депутата Балтики» и многих других советских картин завоевали сердца миллионов зрителей у нас и за рубежом.

Чрезвычайно характерны различия между ними и героями типа кроткого Давида. В этих различиях во весь рост встает то новое, что внесла советская кинематография в мировое киноискусство.

При всей реалистичности и выразительности игры, точности колорита, искусной смене ритмов, потрясающей силе драматической кульминации «Нападение на Виргинскую почту» все же находится на грани приключенческой олеографии, на грани сказки для подростков. Благородной и утешительной, но все же сказки о том, что добродетельный Давид всегда добьется победы над злодеем Голиафом.

В «Нападении на Виргинскую почту» типичны атмосфера провинциального городка, базарная площадь, фермеры, начальник почты, уличные бездельники. Даже злодейская

шайка типична — да еще как! Жизнен и правдив во всех деталях поведения кроткий Давид. Но типичным его назвать нельзя. Материалом для образа послужила не жизнь, а сама личность Ричарда Бартельмеса: его исключительное обаяние и артистичность под личиной простоватого захолустного подростка.

Для голливудской кинематографии вообще характерен образ героя, неотделимый от самого актера. Под разными именами и в разных сюжетных ситуациях выступают «Дуглас Фербенкс», или «Кларк Гейбл», или «Джоэль Мак-Кри», или «Гэри Купер», наделенные неизменными героическими качествами*.

Герои советских фильмов, вошедших в золотой фонд мировой кинематографии, столь же типичны, как типична их метаморфоза. Как они, так и их превращения, изменения, обогащение личности почерпнуты из жизненной, чудодейственной практики революции. Движение к высшему — более нравственному, более идейному, более революционному и, следовательно, более человечному — не могло не стать жизненным нервом многих наших фильмов. В нем отражалась судьба тысяч и миллионов, которых всколыхнула великая буря социалистической революции.

Другое важное отличие: сюжеты типа «Нападения на Виргинскую почту» заканчивались традиционным happy end'ом. Обязательная концовка свидетельствовала, что каноны жанра подчиняли себе жизненную основу. В классических советских фильмах сюжет складывался свободно, диктуемый жизненной логикой, правдой суровой классовой борьбы, жестоких военных столкновений **.

Немало советских фильмов кончалось трагедийно. Погибали герои в фильмах «Мать», «Мы из Кронштадта», «Чапаев», «Земля», «Щорс», «Зоя». Тем не менее эти фильмы были ничуть не менее оптимистичны, чем трилогия о Максиме или «Потомок Чингис-хана». Оптимизм заключался в возвышенности цели, за которую погибли герои, в душевных богатствах, обретенных ими на революционном пути, и в непобедимости дела, за которое они отдали свою жизнь.

* Наоборот, образы, сыгранные Спенсером Треси, Джеймсом Стюартом, Грегори Пеком, индивидуализированы и, как правило, социально насыщены.

** Заметный ущерб этой правде был нанесен в годы культа, когда чиновники от искусства требовали обязательных благополучных концов.

Но самое большое отличие в том, что в лучших советских фильмах метаморфоза героев отражала и воплощала метаморфозы истории.

В рассказе о кротком Давиде повествовалось об одном юноше, доблестно напавшем на более сильного врага и победившем. Это была увлекательная, захватывающая притча. На большее режиссер и не претендовал. В рассказах о Максиме, о Чапаеве, об Александре Соколовой простиралась ширь истории, отдавалось эхо народных судеб.

Это касается не только эпических фильмов 20-х и 30-х годов, но и многих современных фильмов, где героями выступают самые рядовые люди. В метаморфозе разухабистого, самоуверенного Саши в «Весне на Заречной улице», беспризорника Окурка и молоденькой Мари, которую голод толкнул на путь порока («Ветер»), забулдыги Кузьмы Кузьмича («Когда деревья были большими»), хвастуна и лентяя Максима Перепелицы (в одноименном фильме), вконец, казалось бы, избалованной Тани («Отчий дом») — в таких изменениях тоже проглядывают великие социально-исторические и моральные сдвиги в нашей стране, хотя масштаб событий и персонажей кажется небольшим.

4

В сюжете развиваются с о б ы т и я, меняются х а р а к т е р ы, движется в р е м я. Сквозь ломки судеб и изменения людей проглядывает эпоха. Не все сюжеты вмещают это триединство. Но по лучшим фильмам видно, что искусству экрана оно под силу.

— Допустим,— опять подает голос оппонент,— что в сюжетах Антониони нет движения истории и нет движения характеров. Но меняются судьбы подчас трагически и страшно. Разве это недостаточно?

Разумеется, достаточно для произведения искусства. Но только в том случае, если происходящее — счастье или несчастье, благополучие или катастрофа — поставлено в связь с какими-то важными явлениями.

Смерть Акакия Акакиевича, ссора Ивана Ивановича с Иваном Никифоровичем, гибель Анны Карениной бросали свет на окружающую жизнь, осмысливали пестрядь крупных и малых явлений. Но сторонники «дедраматизации» как раз и отрицают осмысление. Жизнь бессмысленно-трагична. Судьба бес-

смысленно-безысходна. Поступки бессмысленно-неожиданны. Движения души бессмысленно-хаотичны.

Можно ли поставить на этом точку, оценивая творчество Антониони? Конечно, нет. Достойна самой высокой оценки острая, терпкая впечатляемость художника, непогрешимая верность передачи фактуры явления, его «видимости». Но мы иначе смотрим на человека и на судьбы человечества. На задачи искусства и на способы построения произведения искусства.

Наш спор с «дедраматизацией» по вопросам драматургии и композиции вторичный, побочный. Центральный спор — идейный и социальный. О современном обществе. О месте человека в этом обществе. О его настоящем и будущем.

В определении философского credo Антониони критика в общем единодушна. В «Затмении», пишет рецензент польской газеты «Трибуна люду», «холодный, беспощадный пессимизм торжествует победу. Людям нет никакой возможности договориться друг с другом. Обреченные на одиночество, они не умеют найти в себе движущие силы жизни». Название фильма, несомненно, символично. Это затмение мира.

Но, остроумно добавляет рецензент, «фильм глубоко пессимистичный для западных буржуазных адресатов, может быть для нас фильмом оптимистичным. Точно таким же оптимистичным, какими были критические реалисты для восходящего класса. С этой точки зрения прав Антониони, который в полемическом запале назвал «Затмение» «оптимистическим фильмом».

Фильмы Антониони обладают объективной ценностью и как художественное отражение времени. Казалось бы, это противоречит всему тому, что сказано выше. Антониони не стремится, не хочет вникать в закономерности общества. Он не доискивается корней душевных явлений. Он открещивается от «социальной механики» человеческой жизни.

Но поскольку нам ясна ошибочность взгляда Антониони, своеобразный «астигматизм» его художнического зрения — самый способ его вИдения помимо воли автора становится диагнозом неизлечимой болезни буржуазного мира. «Счетчиком Гейгера», отсчитывающим степень его зараженности отчаянием и безнадежностью.

Образно запечатленный в осколках жизней, так точно схваченный в атмосфере, так впечатляюще воспроизведенный, способ вИдения становится выразительным документом эпохи, художественным зеркалом затмения (не в кавычках) буржуазного общества, гнетущего бездорожья и непреодолимого сознания одиночества.

У художников типа Антониони нет в руках светоча, освещающего время. В частности, это проявляется в раздробленности сюжета, в его распылении, размывании. Мы можем только радоваться тому, что наше искусство свободно от этой болезни. Сюжет в наших фильмах (мы говорим о подлинных произведениях искусства) ведет вперед, делая ясным связи и смысл явлений, движение людей и времени.

Стоит вернуться к такому фильму, как «Человек идет за солнцем». Несомненно, это наименее сюжетный (в обычном смысле слова) из всех фильмов последних лет. Но и в нем явственно ощутим ток, пронизывающий все звенья миниатюрного и в то же время громадного путешествия за солнцем маленького мальчика.

Почему мы следим с таким захватывающим интересом за странствованиями Санду (хотя оно состоит из отдельных, внешне не связанных звеньев)? Потому что у Санду — одновременно лилипута и Гулливера — есть цель. И художник ведет его не по заколдованному кругу, не в пропасть, как Антониони, а вперед, к солнцу. После дня странствований маленький герой уже не тот, что был утром того же дня. Санду вырос. Он познал частицу окружающего, приобрел зернышко истины.

«Будьте подобны богам, зная добро и зло»,— говорит Мефистофель. Малыш из фильма М. Калика приступает к постижению мира. Он начинает видеть границу между хорошим и плохим, человеческим и античеловеческим. Жизнь Санду не протечет так бессмысленно и бесцельно, как жизнь героев Антониони. Она с первых шагов богата смыслом и целью. Их дает общественный строй, стремящийся дать человеку счастье, ощущение красоты мира, полноту деяний. Познать добро и зло — значит делать добро и бороться со злом. В этих заповедях вырастает Санду.

В фильме есть неудачные эпизоды: претенциозный танец спортсменок на стадионе, эстрадная певица в ресторане. Они раздражают своей ненужностью. Санду перестает здесь двигаться вдоль «луча» постижения окружающего. Здесь М. Калик сдвинулся

к «дедраматическому» нанизыванию эпизодов. И сразу же его постигает наказание: от чрезмерной изысканности зрителю становится просто скучно. А крохотные эпизоды с чистильщиком сапог, лишившимся ног на войне; с начальником парка, безжалостно ломающим подсолнух; с цветными стеклышками, окрашивающими мир; с радужными мыльными пузырями; с приветливым шофером, три раза объездившим землю (по количеству пройденных километров) и убедившимся, что «все очень интересно»,— все эти эпизоды и поэтичны, и человечны, и емки, и связаны крепкой связью: движением «за солнцем».

Персонажи Антониони слепо шествуют в пустоту. А Санду дойдет до солнца.

Любопытно, что в кинематографии 40-х годов тоже обнаруживалась тенденция к «размыванию» сюжета. Он ослаблялся ровной повествовательностью. Еще больше он разъедался дидактикой и иллюстративностью, а также утопическими пожеланиями (а иногда и предписаниями) отобразить все стороны явления, осветив роль всех звеньев (главным образом административных).

С первых кадров зритель знал примерную расстановку сил. Он безошибочно предугадывал стадии развертывания конфликта и его завершение. Персонажи (характерами их нельзя было назвать) раскрывались с первых же слов. Появились даже «амплуа»: мудрая старуха из народа, отрицательный второй секретарь райкома, директор-консерватор (к концу фильма он частенько перестраивался) и т. д. По этим накатанным рельсам и катился мнимый сюжет. Назидательный, «многосторонний» и неимоверно скучный.

В годы искоренения культа личности Сталина творческий подъем советской кинематографии ознаменовался и обогащением сюжетики. Мне кажется, можно усмотреть тяготение к классически ясному и лаконичному сюжету.

Таков лавреневский сюжет «Сорок первого» (в обработке Г. Колтунова).

По сравнению с «Сорок первым» сюжет второго фильма Чухрая — «Баллада о солдате» — кажется на первый взгляд фрагментарным. Но только на первый взгляд.

Движущую силу сюжета можно выразить единой формулой. Обстоятельства все время уводят Алешу Скворцова от цели (свидеться с матерью, уложившись в краткие дни отпуска). Но это отклонение от намеченного пути и есть н а с т о я щ и й путь. В «боковых» перипетиях происходит самое важное: раскрывается душа героя.

В традиционных сюжетах перипетии «тормозили», по выражению Виктора Шкловского. «Задержки» преодолевались, отбрасывались, пока герой не достигал желанной цели (либо погибал). В «Балладе о солдате» в задержках вся суть, весь смысл. В них проявляется и вырастает личность. Открывается величие души молодой советской поросли, воспитанной—вопреки игу сталинского культа — в духе великих ленинских идей.

Алеша Скворцов — это Павел Корчагин, родившийся двумя десятилетиями позже. Более «обычный», чаще встречающийся. Но с тем же душевным сиянием, с излучением прекрасных человеческих качеств — отзывчивости, бескомпромиссности, доброты. С сердцем, открытым любви и преданным родине. И все так чарующе достоверно, так жизненно близко: рукой подать.

«Формула» сюжета повлияла не только на достоинства. Она в некоторой степени отразилась на слабости финала. Все лучшее и в герое и в фильме нашло свое выражение в «задержках». Зарождающаяся любовь юноши и девушки; встреча с демобилизованным офицером-инвалидом; фигура прохвоста-проводника; эпизод с мылом, которое собирают солдаты на подарок жене своего товарища; приход Алеши к ней, к женщине, предавшей своего мужа ради материального благополучия,— все это превосходно. А концовка — поневоле краткое свидание с матерью — получилась бледной. Чуть-чуть приподнятая интонация, чуть-чуть внешняя картинность.

Столь же лаконичен сюжет фильма «Мир входящему». Советские воины везут беременную немку в ее родной город*. Такие сюжеты иногда называют «простыми», считая это похвалой. Такое определение представляется, скорее наоборот, уничижительным. «Простой» сюжет — это плоский, неглубокий, неемкий сюжет. А сюжет «Мира входящему» выражает большую идею в н у т р е н н е г о

---

* Мне приходилось слышать, что в условиях жестокой войны с преступным гитлеризмом, причинившим столько несчастий советскому народу, эта ситуация неправдоподобна.

Но вот случай, рассказанный мне очевидцем. Старшина-шофер оставил его, командира дивизиона торпедных катеров, начальника штаба и себя самого без крошки хлеба на целые сутки. Весь хлеб шофер роздал голодным немецким детям. Капитан первого ранга для проформы ругнул его и успокоился: «детей жалко было».

перелома от войны к миру. Из неизбежно жестоких форм уничтожения фашистского зверья, угрожавшего самому существованию человечества, рождается новый гуманизм.

«Ветер» заслуживает упрека даже в фабульной избыточности. На каждом шагу крутые повороты в судьбе героев. Смертельные опасности поминутно сменяются спасением. Спасение — новой опасностью.

Гражданская война, разумеется, изобиловала переломами ситуаций. И то, что принято называть гиньолем, очень часто встречалось в реальности. Но сгущенность ситуации и, главное, эффектность переломов возвращают нас к традиционной приключенческой схеме. Вводя в один рассказ два расстрела, авторы не усиливают, а ослабляют впечатление.

Противоположным путем пошли сценаристы В. Богомолов и М. Папава в «Ивановом детстве». Все, что совершает юный разведчик во вражеском тылу, страшные опасности, которым он подвергается, перипетии гибели — все это осталось за кадром. Но как бесконечно далеко это построение от «дедраматизации»! С первого появления перед офицером Гальцевым так упрямо конспирирующего мальчика, не желающего заявить, кто он такой, мы преисполняемся трепетного сочувствия, жалости и любви к нему.

Несмотря на неприятную заносчивость и наигранное высокомерие Ивана, мы начинаем злиться на симпатичнейшего младшего лейтенанта за то, что он медлит связаться со штабом армии и доложить о явке «Бондарева». Сразу, без тени колебания, мы поверили, что он искуснейший разведчик, хотя об этом нам ровно ничего не рассказано.

При ином образном наполнении, в ином художественном качестве такой ход повествования мог привести к решительной неудаче. Мы бы с полной уверенностью объяснили провал. Все ясно: герой не показан в действии. Между тем он показан в действии, но иным, косвенным путем. Сильно, щемяще-больно дан контраст между ясным детством и черной катастрофой войны.

Контраст, сгущенный, в чистых и сильных красках. Безмятежное солнечное тепло. Море света. Упоительный воздух. Безмерная радость бытия. Она достигает апогея, когда мальчик остановил мать, несущую ведро, припал к воде и с наслаждением упивается живительной влагой.

На этом кончается пролог. Страшный перелом в судьбе Ивана мы видим в его сне, когда он засыпает, накормленный и вымытый Гальцевым, бережно уложившим его спать.

Переход сделан поэтически: от капель, падающих на руку Ивана с мокрых ботинок,— к его сну. Капли падают с ведра, которое несет мать. Она рассказывает о звездах, которые можно увидеть из глубокого колодца в ясный солнечный день. Руки Ивана ловят отражение звезды в колодце... Внезапный выстрел! С ужасающей быстротой, от которой стынет и холодеет сердце, падает ведро в колодец. Это «упало сердце». Рушились, низвергались свет, радость, день, счастье... На мать, убитую фашистской пулей, медленно падают капли воды...

В самых дальних, скорее всего, неосознанных закоулках памяти остался поэтический — и такой дальнодействующий! — образ из материнского рассказа: из самой глубины колодца можно увидеть звезды.

Ни в точности, ни даже приблизительно мы не знаем, что совершил Иван в тылу. Но мы верим, что он вел себя, как герой. В самом истинном, полном и высоком смысле слова. Он совершил много сверх того, что может вынести детская душа. И вместе с лейтенантом Гальцевым, капитаном Холиным, полковником Грязновым и солдатом Касатоновым мы всей душой хотим, чтобы прекратилась опасная работа Ивана. Чтобы ему были возвращены детство, учение, жизнь.

Не рассказывая зрителям о работе малолетнего разведчика, авторы фильма заставили нас напряженно пережить беспокойство, тревогу, страх за его судьбу. Как Холин, Грязнов, Гальцев и Касатонов, мы полюбили мальчишку жгучей любовью и выстрадали его трагическую судьбу. Мы преклоняемся перед его подвигами, страстно желая, чтобы они кончились. И в этом пафос фильма, его устремление — бороться за жизнь и счастье подрастающего поколения. В центральной, самой волнующей сцене фильма — переправе Ивана на вражеский берег — с полной силой выражена сдержанная, стыдливая отцовская любовь офицеров к мальчику. Любовь пронзительная, терзающая сердце...

Вопреки сторонникам «дедраматизации», жизнь не течет равнодушно, тускло и трагически-бессмысленно. Истинно трагическое в ней озарено глубоким человеческим смыслом: любовью к прекрасному и возвышенному в человеке, самоотверженной борьбой за победу светлых сил истории.

5

Подсмотренные художником изменения, сдвиги, пертурбации кристаллизуются в сюжете. В целостности сюжета воплощается их обусловленность, закономерность. Метаморфозы — в людях и обстоятельствах, в течении жизни — основа строения сюжета.

Существуют ли исключения из этого правила. Мне вспоминается одно: первая половина изумительного японского фильма «Голый остров» (во второй — смерть ребенка, похороны, навсегда врезавшийся в память вопль матери над свежей могилой).

...Плывет лодка к гористому острову. Гребет молодая женщина, управляясь одним веслом. Одним и тем же движением погружается весло в воду. Еще и еще раз и еще десятки раз. И несмотря на монотонность движений нельзя оторвать от них глаз. Так завораживает ритм. Так чарует неосознанное естественное изящество позы, плавных взмахов.

Муж с женой выходят на берег, сохраняя безмолвие. С полными ведрами на коромыслах, осторожно ступая, подымаются они в гору, боясь расплескать каплю влаги. Они подымаются все выше и выше по узкой крутой тропинке со своей драгоценной ношей, одним и тем же шагом, легким и бережным. И с непонятным волнением следим мы за каждым их шагом.

Вот они дошли до своего клочка земли. Это безводная горная площадка. Льется в ямки вода из ведер. В одну, другую, третью, седьмую, десятую... Ничего другого не происходит. Но наш взгляд магически прикован к каждой льющейся струйке. И нельзя оторваться от этого однообразного зрелища...

Опровергает ли этот (редчайший, кстати) пример закон метаморфозы? Мне думается, нет. И в этом случае метаморфоза присутствует: в нашем ви́дении вещей.

Неказистая, обыденнейшая людская работа осветилась новым светом. Не библейским проклятием: «в поте лица своего ты будешь есть хлеб свой», а почти легендарным величием засияло напряжение труда. Есть что-то эпическое в этих двух молчаливых тружениках, превращающих бесплодную, каменистую землю в плодоносящую. Кането Синдо, режиссер громадного таланта, открывает нам красоту и благородство простого, грубого, тяжелого труда.

Небезынтересно вспомнить одну небольшую статью А. Н. Толстого (вернее, отрывок незаконченной статьи): «Что такое маленький рассказ». При жизни А. Н. Толстой ее не публиковал: очевидно, он предполагал еще вернуться к мыслям, в ней высказанным.

«Сюжет,— сказано в статье,— не может мыслиться только как причина и следствие, действие и результат, сила, приложенная к данной среде, и вытекающие отсюда последствия и т. д.».

Сюжет, следовательно, не сводится только к конфликту, к перипетиям, столкновению сил и их результатам, то есть судьбам героев. Мысль важная, но не неожиданная.

Дальше следует неожиданность.

«В сюжете должны быть запятая и «но».

Запятая и *«но»*! Перед нами не случайная обмолвка. Слова повторяются.

«Архитектонически новелла должна быть построена с запятой и «но». На этих словах изложение обрывается. Что же означают эти загадочные термины?

Из всего хода рассуждения ясно, что они относятся не только к новелле. Алексей Толстой утверждает: «Их можно запустить, как организующие дрожжи, в большой материал — эпопеи, романа, пьесы, повести». В новелле, нужно полагать, их роль выражена отчетливее, яснее. (Не в связи ли с тесными границами «площади», габарита повествования? Тогда рассуждение А. Н. Толстого прямо соприкасается с проблемами сценарной драматургии.)

Как же все-таки расшифровать замысловатые словечки? Что Алексей Николаевич частенько выражался весьма своеобразно, когда говорил о творческом процессе, мы хорошо помним (скажем, памятное рассуждение о «жесте» слова). Но он никогда не бросал слов на ветер. Не говорил зря, всегда ухватывал корень вещей. В как бы мимоходом оброненных словах, несомненно, заключена глубокая мысль, важная для всех повествовательных родов искусств и для кино, в частности.

Утверждение А. Н. Толстого, что сюжет не может быть приравнен к действию и результатам, к сталкивающимся в данной среде силам и вытекающим отсюда последствиям, нацелено, думается мне, против аморфности повествования. Против распространенной иллюзии, что картина общественных противоречий, так называемое «полотно», социальная «панорама», совпадает с сюжетностью. Другими словами, что «отражение», «охват» действительности и есть сюжетность.

Нужно «но»! Жизненные противоречия должны кристаллизоваться в коллизии, в сшибку действующих лиц, в столкновения, ведущие от поступков — к судьбам, от начал — к концам.

А «запятая»? Запятая, по моему разумению, это остановка, раздумье, переосмысление. Переоценка людей и явлений. «Философия». Но не как простой итог повествования, не как заранее данный вывод, «мораль сей басни». А как динамическая сущность рассказа, как двигатель «драматургии».

Вспомним «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Казалось бы, сюжет исчерпывающе изложен в названии. На самом деле это касается только «но», только событийного содержания повести. Оно действительно уложилось в заголовок.

Но если бы сюжет заключался только в ссоре, повесть замкнулась бы в рамках быта, характерности, галереи типических фигур. Но под покровом предельного внешнего простодушия рассказа пробивается страдающее чувство и ищущая мысль рассказчика. Все происходящее, все персонажи (и в первую очередь оба героя) просвечиваются насквозь авторскими критериями высшей человечности. И тогда оказывается, что столь ревностно и настойчиво выписанное, столь жирными чертами подчеркнутое различие обоих действующих лиц фиктивно и выморочно.

Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз, а у Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх. Иван Иванович очень сердится, если ему попадается в борщ муха. А Иван Никифорович чрезвычайно любит купаться. «Иван Иванович несколько боязливого характера. У Ивана Никифоровича, *напротив того*, шаровары в таких широких складках, что если бы раздуть их, то в них можно бы поместить весь двор с амбарами и строением». Гоголь так старательно выписывает различие между героями, что мы начинаем подозревать его фиктивность. Никаких различий, оказывается, нет и в помине. Все в этом помещичьем мирке удручающе одинаково и неподвижно. Вот та «запятая», которая бросает неожиданный взгляд на «но», на конфликт.

Как правило, читатель в ходе столкновения героев одной стороне сочувствует, другой — нет. В тяжбе Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича мы не становимся ни на одну сторону. Уж на что, казалось бы, «событийный» сюжет — тяжба, ссора. Но здесь она умышленно ничем не оканчивается и остается безрезультатной.

Вот как «запятая» вторглась в «но»! Вот как над обычным сюжетом тяжбы возвысилась философия невиданной дотоле глубины: скучно на этом свете, господа! И в свете «запятой», очертившей перед нами эти «живые пасквили на человечество» с их «глупостями, ничтожностью и юродством» (Белинский), обычный двигатель сюжета ссоры — кто выиграет? кто возьмет верх? — потерял для нас всякий интерес. Гоголь открыл русскому обществу, что в бесчисленных иванах ивановичах и иванах никифоровичах важны не мелкие, ничтожные отличия, а важно то, что их жизнь лишена подлинно человеческого содержания.

Знаменитая заключительная фраза — не сентенция, прибавленная к сюжету. Это душа сюжета, его колеблющегося, смутного конца.

«Запятая», то есть переосмысление людей и явлений современной жизни, определила само построение повестей Гоголя, столь новое для литературы того времени. Это особое (и неразрывное) сочетание композиции и философии гоголевских повестей подметил еще Белинский.

«Что такое почти каждая из повестей Гоголя? Смешная комедия, которая начинается глупостями и оканчивается слезами и которая, наконец, называется жизнью. И таковы все его повести: сначала смешно, потом грустно!»

Если бы ходу событий не сопутствовала «запятая», пересмотр привычных оценок, гоголевская повесть свелась бы к «жанровой» зарисовке. Полной комизма, но лишенной социальной емкости. «Запятая» придает мелкой бытовой истории необыкновенную глубину.

Чем больше разгорается конфликт, тем отчетливее его ничтожность. Поток перипетий убыстряется и в то же время мелеет на глазах. Ссора разворачивается, а сюжетное напряжение сходит на нет. Пустота... И в выморочной дружбе и в выморочной ссоре. Идиллия в начале, «драма» в конце — все одинаково пустопорожне. И эта метаморфоза наших оценок, эта мысль о бесплодии помещичьих порядков, огромная мысль, раскрывающаяся в микроскопических событиях,— внутренняя движущая сила сюжета.

В гоголевской повести ток переосмысливания действительности идет от автора к чита-

телю, м и н у я г е р о е в. Герои — объект переосмысливания. Гораздо чаще переоценка, углубление взгляда на жизнь идет ч е р е з г е р о я, через его метаморфозу, движение, созревание. Верный крепостной раб Герасим уходит от своей помещицы, не желая ей больше служить. Это безмолвный, но протест. Пассивный, но бунт. Против помещичьего самовластия, жестокости, бесчеловечия.

Существует обширный жанр литературы — приключенческий, в котором сюжет сводится (или преимущественно сводится) к «но» — столкновениям, событиям, зигзагам судеб. Но нет (или почти нет) «запятой» — проникновения в суть вещей, в глубь характеров, общественных процессов.

Такого рода литература покоряет сердца юношества, но редко владеет умами зрелого читателя. С развитием литературы в сюжете все больше повышается удельный вес «но» — раздумий, проникновений, пересмотра установившихся оценок. По-видимому, такова закономерность развития литературы.

В чеховском «Учителе словесности» сюжетная динамика чрезвычайно отчетливо переместилась от «но» к «запятой».

Бесчисленное количество раз, начиная с «Тридцатилетней женщины», варьировался в литературе сюжетный мотив крушения любви в буржуазном браке. Поэзия влюбленности исчезает в прозаических буднях жизни законных супругов. Но как разработан этот мотив у Чехова? Путь к брачному счастью необыкновенно гладок. Нет никаких препон на пути к женитьбе учителя словесности Никитина на очаровательной Маше Шелестовой. Все препятствия устранены: влюбился, сделал предложение, женился.

Никитин обрел счастье и наслаждается им в полной, безграничной мере. «Я думал: как расцвела, как поэтически красиво сложилась в последнее время моя жизнь! Два года назад я был еще студентом, жил в дешевых номерах на Неглинном, без денег, без родных и, как казалось мне тогда, без будущего». Теперь Никитин «обеспечен, любим, избалован». Для него «так молодо, изящно и радостно это молодое существо».

Что же ломает и губит счастье, которое когда-то представлялось Никитину «возможным только в романах и повестях», а теперь он «испытывал на самом деле»? Манюся попрежнему его любит, по-прежнему хороша. Никитин увлекся другой? Нет. Материальные невзгоды, несогласие, болезни, ссоры, неудачи? Ни то, ни другое. Ни третье, ни четвертое. Автор всячески подчеркивает, что ничего не изменилось.

Все осталось по-прежнему. Изменилось только одно: о т н о ш е н и е Никитина к своему «счастью».

И счастье стало несчастьем.

Сюжетный перелом не в событиях, не в «но», а в «запятой». В новом взгляде Никитина на сытый уют, на мещанское благополучие, на сдобную красоту Манюси, которую генерал на свадьбе назвал «розаном».

Собственно говоря, не было даже ссоры. Манюся сочла, что штабс-капитан Полянский, часто бывавший в доме ее родителей, «дурно поступил» с ее сестрой Варей, не сделав ей предложения. Никитин с этим не согласен, по-прежнему считая Полянского порядочным человеком. Вот и вся размолвка. А между тем «тяжелая злоба, точно холодный молоток, повернулась в его душе, и ему захотелось сказать Мане что-нибудь грубое и даже вскочить и ударить ее».

Ударить Маню! Манюсю, устроившую ему «наивную, но необыкновенно приятную жизнь»!

Ничто не изменилось в этой «необыкновенно приятной жизни». Изменился лишь взгляд Никитина. И вместо приятной жизни он увидел «пошлость и пошлость», скучных, ничтожных людей, горшочки со сметаной, кувшины с молоком, тараканов, глупых женщин.

Наступил крах. «Он думал о том, что кроме мягкого лампадного света, улыбающегося тихому семейному счастью, кроме этого мирка, в котором так спокойно и сладко живется... есть ведь еще другой мир... И ему страстно, до тоски вдруг захотелось в этот другой мир, чтобы самому работать где-нибудь на заводе или в большой мастерской, говорить с кафедры, сочинять, печатать, шуметь, утомляться, страдать...»

«Учитель словесности» — показательный пример сюжета, пружина которого — переоценка вещей. Разумеется, такие сюжеты сравнительно редки. Обычно в сюжете есть и «но» и «запятая». Динамика поступков, столкновений, судеб переплетается с динамикой мысли, углубляющейся в окружающий мир.

Мы наблюдаем это в сюжете «Мира входящему». Основное — событийная ось («но»). Дан приказ довезти беременную немку, вотвот собирающуюся родить, до городка Квиккау, места ее жительства. В пути героев подстерегают смертельные опасности: засады

врагов, нападения, выстрелы в упор. В общем, классическая схема «драматургии опасностей».

Но сюжетная схема превратилась бы из классической в традиционную, если бы осталась в пределах столкновений героев с враждебными силами, в рамках событийных зигзагов и кривой судеб. (Так примерно и получилось в фильме «Огненные версты». Характерные для эпохи гражданской войны события, правда, без всякого нарушения правдоподобности пригнаны к заключительной эффектной сцене, типичной для вестерна. Полчища вооруженных всадников преследуют дилижанс. Простите, я оговорился — не дилижанс, а обыкновенную повозку с завоевавшими наши симпатии героями фильма.)

В отличие от «Огненных верст» фильм «Мир входящему» не сбился на традиционные рельсы приключенческого сюжета: «герои стремятся к определенному месту, пробиваясь сквозь цепь опасностей». Не сбился потому, что кроме «но» в сюжете есть и глубокая тема переосмысливания возвышенного, неувядаемого, драгоценного наследия Великой Отечественной войны.

В основе сюжета «Мира входящему» не только перипетии столкновений с издыхающим врагом (их жертвой падает благодушный, смешной, добрый сержант Рукавицын, водитель машины). Первостепенное место занимает душевная метаморфоза младшего лейтенанта Ивлева.

Вчера еще самой священной заповедью советского воина, стоявшей превыше всего, было: «Убей немца!» Да что вчера! Ведь и сегодня на пути наших героев притаились гитлеровские молодчики, стреляющие из-за угла. Еще сегодня калечат и убивают советских людей. Не случайно фильм начинается с жертвы войны, с Ямщикова. Семья Ямщикова погибла от немецких рук. Его самого немцы, контузив, лишили драгоценнейших даров жизни — речи и слуха.

На протяжении четырех лет призыв «Убей немца!» был исполнен благородного гуманистического смысла. «Они шли по стране,— звучит голос диктора в начале фильма,— где долгие годы захватившие власть преступники делали все, чтобы убить в человеке человека, заставить человечество поверить, что подлость — это его естественное состояние, жестокость — высшая добродетель, насилие и смерть — единственное призвание». И когда Ивлев, только что попавший на фронт, сурово спрашивает Рукавицына: «А вы много немцев убили?» — в этой «механической» фразе нет бесчеловечия. Высшая человечность была тогда в том, чтобы убивать немцев в гитлеровских мундирах.

И все же эти слова оскорбляют наш слух. Они произнесены в тот исторический миг, когда с фашистским врагом уже покончено: остались только жалкие последыши. Вчерашняя правда осталась великой правдой. Но сегодня воссияла новая правда. Передовое человечество, с советскими людьми в первых шеренгах, с удесятеренной силой осознало величайшую ценность новой борьбы. Борьбы за сохранение мира, за спасение человечества от чудовищных ужасов новой войны.

Гитлеровцы убивали людей, видя в этом высший смысл жизни. Советские люди убивали убийц, чтобы преградить дорогу убийствам. Метаморфоза Ивлева и есть «запятая», глубокая переоценка ценностей, с которыми он пришел на фронт.

Это были благородные ценности. Ивлев полон желания встретить врага лицом к лицу, подставить свою грудь под пули, чтобы внести свою долю — если нужно кровью — в великое дело победы. Новоиспеченному младшему лейтенанту кажется оскорбительным и нелепым приказ комбата — первый полученный Ивлевым военный приказ! — довезти какую-то немку до места ее жительства. Приказ этот противоречит всем его представлениям о долге перед родиной, так ему кажется.

Но в испытаниях пути Ивлев обретает новое понимание долга советского человека: истинно человечное, высокогуманистическое. Сначала он выполняет приказ майора нехотя, лишь по долгу служебного повиновения. Потом данное ему поручение входит в душу и сердце.

Движется машина по вражеской земле. Одна опасность сменяет другую. Выстрелы следуют за выстрелами. Нас тревожит судьба героев: довезут или не довезут? Спасутся или не спасутся? Но еще более нас волнует новый взгляд на людей, на жизнь, на долг, которые обретает молодой советский офицер.

И новые чувства дружбы, сердечной привязанности, человеческих побуждений. К шоферу Рукавицыну младший лейтенант Ивлев отнесся вначале без всякой симпатии. И немца он ни одного не убил. И натруженные ноги разувшегося шофера распространяли запахи, далекие от благоухания. И вообще,

это не по уставу — сидеть босиком в машине при исполнении служебных обязанностей, начальственно внушает Ивлев Рукавицыну.

«Неважный шофер, дрянь шофер»,— враждебно аттестует младший лейтенант Рукавицына. Он не хочет с ним ездить. Он вообще не видит причин, почему он должен ехать с этой немкой, «которой взбрела фантазия рожать». Его «ждут солдаты». Все это Ивлев высказывает Ямщикову, завершая разговор стереотипным: «А вы много немцев убили?» Контуженный Ямщиков не отвечает, и Ивлев взрывается: «Послушайте, почему вы молчите, когда к вам обращается старший по званию?» Пока еще «старший по званию» является мерилом человеческих достоинств.

И вот под новеньким мундиром начинает все сильнее и сильнее колотиться сердце.

Доброе, отзывчивое сердце. Милая, добрая душа.

Гибель Рукавицына всколыхнула в нем все лучшее. И маршрут поездки, в традиционных рамках которой движется сюжет, включил в себя не только события, но и душевную перемену, рождение человека высокой нравственной пробы.

Еще более насыщенно и идейно весомо сплетаются оба атрибута сюжетной стихии в «Жестокости» В. Скуйбина (по сценарию П Нилина). Событийная канва входит, казалось бы, целиком в сферу детективного жанра. Главный герой Венька Малышев и его друг, от лица которого ведется рассказ,— работники уголовного розыска. Они выслеживают бандитов, зверски расправляющихся с коммунистами и советскими работниками. Поймали Лазаря Баукина, одного из главных участников шайки. Он ухитряется бежать. Вдвоем со своим другом Венька Малышев отважно проникает в самое логово банды и т. д. и т. д.

Вполне приключенческий сюжет — слежки, засада, поимка. Но это не весь сюжет и не главное в нем. Главное — две драматические, даже трагические переоценки. Решительно пересматривает свою позицию и свое место в мире Лазарь Баукин, безоговорочно отрезая бандитское свое прошлое. Он уверовал в Советскую власть, в то, что она несет мужику добро. Злодейства белогвардейской банды стали ему отвратительны. Он берет в полон главаря банды Воронцова, передает «императора всея тайги» в угрозыск и сам добровольно отдается в руки советских органов, надеясь на справедливый приговор суда.

Решающий, глубокий перелом. Полный душевный и идейный переворот. Это результат умных, искренних, человечных разговоров следователя угрозыска Веньки Малышева с бывшим батраком, которого загнала в белогвардейские ряды беспросветная отсталость и темнота.

Ну а Венька Малышев? Он ведь не должен ни от чего отступиться. Его цель постоянна, стремления неизменны.

В сердце, голове, руках — правда, ленинская правда. «Коммунистам бояться нечего. Они одни на всей земле говорят чистую правду». Баукин поверил этой правде. Из противника Советской власти он стал ее приверженцем, своими руками обезвредив злейшего, опаснейшего врага советского строя.

Почему же Венька пускает себе пулю в лоб? Что он должен переоценить? Убеждения? Взгляды? Идеи? Нет, нет и нет! Но у человека, которому Малышев подчинен, начальника угрозыска, нет ни убеждений, ни взглядов, ни идеала. Есть только жажда власти и стремление к карьере. Ради того чтобы выслужиться, он скрывает заслугу Баукина, приписывая себе самому поимку «императора всея тайги». А Лазарю Баукину он коварно готовит участь закоренелого, нераскаявшегося бандита. Святая ленинская правда, которой Венька Малышев разоружил Баукина и обманутых белогвардейцами крестьян, обернулась ложью по вине бессовестного карьериста. «Выходит, я обманывал от имени Советской власти» — вот что приводит Веньку Малышева в ужас и отчаяние.

Веньке Малышеву суждено сделать трагически-непоправимый вывод из преступления своего начальника. Человека, облеченного властью, злоупотребившего ею и поправшего ленинские законы. Ситуация относится к давно прошедшим годам гражданской войны. Но повесть П. Нилина и фильм В. Скуйбина взволновали миллионы читателей и зрителей, которых XX съезд КПСС вооружил исторической истиной, высоко подняв вновь стяг великой ленинской правды и низвергнув извративший эту правду культ личности Сталина.

Любопытно построена кульминация сюжета в одной из лучших картин последнего времени — «Порожнем рейсе» В. Венгерова. В сценарии Сергея Антонова можно усмотреть точки соприкосновения (весьма, впрочем, отдаленные) с типом построения вестернов.

Герой — щуплый «очкарик» (его играет артист А. Демьяненко, привычный к такого рода ролям), молодой газетчик Сироткин. Даже не молодой, а только проделывающий свои первые шаги. Совсем еще неопытный птенец племени корреспондентов приезжает в глушь, в дальний уголок лесоразработок и там сталкивается с дюжим, лихим шофером лесовоза. Хромов — рекордист, привыкший к хвалебным портретам и очеркам в газетах. Он местная знаменитость, удалой герой, его слову не перечь!

И с ним затевает нешуточную борьбу приезжий сопляк газетчик. Самое неприятное: Николай Хромов отлично знает, что слава его дутая, рекордные цифры — сплошная фальшь. Да еще связанная с преступным уничтожением драгоценного здесь бензина (его привозят издалека). Чтоб завысить «километраж», Николай Хромов с ведома и одобрения начальника лесопункта Акима Севастьяныча выливает в укромном месте бензин из баков.

Вот это-то и пронюхал Сироткин. Он уничтожает написанный им наивный, поверхностный, казенно-восторженный очерк и открыто заявляет, что разоблачит в газете преступные махинации Хромова и попустительство начальства.

Тут наступает момент, который можно было бы назвать «предкульминацией». Все противоречия обострились. Конфликт выявлен до конца. Противоборствующие стороны с открытым забралом стоят друг против друга в полном сознании непримиримости своих интересов. Но схватка еще не наступила, страсти ушли во внутрь. Предгрозовье, затишье перед бурей.

Сироткин собирается уезжать. Пройдохе (и опасному человеку) Акиму Севастьянычу не удалось сгладить непримиримую позицию Сироткина.

Ничего не помогает! Сироткин твердо стоит на своем: правда есть правда, и ее нужно раскрыть до конца.

Наступает острая кризисная минута. Везти Сироткина в дальний рейс к железной дороге должен шофер Крюков, а в последнюю минуту оказывается, что везет его... Хромов. Как выясняется потом, эту замену произвел Аким Севастьяныч. И замысел был недобрый, черный...

Уже при посадке в машину мы заприметили еле спрятанную, нервную горячность Хромова, косой, отчаянный взгляд, брошенный на Сироткина. Своевольный, самоуверенный Хромов привык к легким успехам, шальным деньгам и вскружившей голову славе. А теперь Хромову угрожает крах, постыдный конец. И всему виной этот ненавистный «очкарик», на вопрос «значит, матерьял на меня везешь?» откровенно заявляющий: «Не только на тебя. На всех».

А ведь Сироткин всецело в руках Хромова. И Хромов выбрасывает этот последний козырь. Может быть, удастся заставить Сироткина отказаться от своей затеи страшной угрозой — угрозой гибели? «А что если я тебе, к примеру, скажу сейчас — у нас что хочешь делай — тайга. Тайга не скажет. Тут у нас медведь — прокурор». И издевательски добавляет: «А ты не бойся». Но ответ обескураживающе-спокойный: «А я и не боюсь».

Все бурлит и кипит в Хромове, в этом отчаянном парне. Что будет? Может быть, классическая финальная драка «Давида и Голиафа»? Поколения зрителей восхищались этой неравной борьбой в «Нападении на Виргинскую почту» и в целом ряде фильмов, которых она явилась родоначальником. Все очарование грубой, зверской схватки заключалось именно в том, что слабейший силами «герой» побеждал гораздо более сильного «злодея».

Вариант «Давида и Голиафа» вполне мог развернуться и в «Порожнем рейсе». Для этого были все фабульные предпосылки.

Но произошло совсем, совсем другое. Гораздо более захватывающее и чудесное! Физическая победа Давида над зверем-бандитом была чудом. Но в «Порожнем рейсе» происходит во много раз более восхищающее нас чудо: победа Хромова над самим собой.

Мы видели опасный блеск в глазах Николая Хромова. Было ли у него намерение уничтожить разоблачителя, выбросив его в безлюдной снежной пустыне? Возможно, и не было. Но какие-то дурные толчки поднимались из темных закоулков сознания. Тем более что Николай Хромов боится не только за себя, но и за любимую девушку, учетчицу Арину, знавшую, что он сливал бензин, чтоб завысить «километраж».

И вот «рвач», человек буйного, неукротимого нрава на наших глазах спасает своего врага от верной смерти. Лютый мороз держит их обоих в оковах. Чья-то преступная рука — мы легко угадываем Акима Севастьяныча — подсунула Хромову чужую машину с неисправным баком. Но Хромов — человек быва-

лый. Он знает, что спастись можно только непрерывными физическими движениями: иначе уснешь и не проснешься никогда. А этот дохлый корреспондент то и дело засыпает. Приходится его поминутно тормошить и расталкивать. Нужно заставлять его бегать, раскладывать костер.

А ведь Хромов тоже не железный. Его самого неудержимо клонит ко сну. И он засыпает. И мы видим его сны, где является желанная Арина.

Нужна сверхжелезная воля, чтобы заставить себя проснуться, чтобы решиться рубить кузов для костра. И необыкновенное самоотвержение, чтобы снять с себя кожух и надеть на Сироткина, выгнав его из кабины, где он бессильно засыпает.

Самое поразительное! — все это необычайнейшее превращение воспринимается нами совершенно естественным. Оно целиком в характере Хромова, где и удаль, и лихость, и размашистость души, и самолюбие, нуждающееся в том, чтобы покровительствовать кому-то, свысока показывая свою сноровку, утверждая свое первенство.

Все лучшее в характере Хромова было искривлено, изуродовано Акимами Севастьянычами, игравшими на скверных человеческих струнах. Акимам Севастьянычам нужно перевыполнение плана (пусть мнимое, но с премиальными!), нужно козырять фальшиво сфабрикованными «маяками» лесозаготовок, чтобы упрочить свое начальническое кресло.

Нельзя не восхищаться высоким мастерством и тончайшим чувством правды, проявленными режиссером В. Венгеровым и актером Г. Юматовым. Как легко было соскользнуть во внешнее проявление чувств — в излишне-подчеркнутую заботливость или — не дай бог! — в приторно-добренькую интонацию.

Г. Юматов совершенно не играет «перелома». У него та же манера — грубоватая, даже грубая. То же неизменное чувство превосходства над «городским», над его наивностью, слабосилием, отсутствием «северной» закалки. Но уже первый откровенно враждебный разговор заронил в Хромове невольное чувство уважения к прямоте, принципиальности и смелости Сироткина. И он не может его не спасать. Не может! Чего бы это ему ни стоило, каких бы усилий и лишений! Г. Юматов надевает свой кожух на Сироткина — Демьяненко мимоходом, не «играя» при этом никакого «чувства». Делаешь то, что необходимо. И где-то в глубине души радует, что ты сильнее этого могущественного корреспондента и он весь в твоих руках.

Чем беднее, казалось бы, психологической «раскраской» игра Г. Юматова, тем богаче и убедительней правда характера Хромова. Тем более неопровержимо раскрытие и утверждение режиссером и актером великой правды самоотверженности, взращенной в душе советского человека.

«Порожний рейс» — фильм с малыми масштабами событий, но поистине большого нравственного и социально-психологического масштаба.

В книге «Семь веков романа» П. Дэкс пишет, что роман с начала своего возникновения тяготеет к необычайным приключениям. Чаще всего они связаны с мотивом поисков и любовными интригами.

И сейчас живы (и несомненно, будут живы и в будущем) жанры, опирающиеся на необычайные приключения, поиски, сложную интригу. Но, как справедливо заметил когда-то Н. Коварский, в нашем сознании твердо установилась некая иерархия жанров, шкала их относительной ценности.

Маркс, как известно, очень ценил приключенческие романы (в особенности Александра Дюма). Мы их тоже ценим и любим. Но развитие сюжета от преобладания приключений и чистого действия ведет к глубокому социальному и психологическому содержанию.

«Дедраматизация» не лишена некоторого положительного момента. Это протест против банальной драматургии, трафаретных сюжетных ходов, голливудской стандартизации. Да и у нас мы должны постоянно бороться против избитых схем, плоских, приевшихся иллюстративных сюжетов.

Но сюжет, как сгусток изменения явлений, переделки окружающего мира, человеческих метаморфоз, пересмотра поверхностных взглядов, всегда будет движущей силой наших художественных произведений.

У самого талантливого из «дедраматизаторов» — Микеланджело Антониони — изощренная наблюдательность и воплощение непосредственно воспринимаемого «единичного» поглотили познание и освещение.

У советского искусства есть все возможности достигнуть в сюжете синтеза наблюдения и «философии». Предельно правдивого воплощения человека и любого явления в единстве с глубоким пониманием жизни, законов ее движения вперед.

Учителю, Студенту, Члену Кино Клуба

Публикуемая ниже глава из книги народного артиста СССР Игоря Владимировича Ильинского «Со зрителем наедине», готовящейся к печати в издательстве «Молодая гвардия», так же как и отрывки из книги Б. П. Чиркова, помещенные в предыдущем номере нашего журнала, поможет читателям постичь труд актера на съемках, увидеть огромную подготовительную работу, которую проделывает он для того, чтобы создать полнокровный жизненный образ на экране.

Игорь ИЛЬИНСКИЙ

Еще об искусстве киноактера

Ничто так не вредит подлинному искусству, как неэкономное и, главное, непродуманное использование богатейшей постановочной техники, которая имеется сегодня в руках режиссера.

Ведь сплошь и рядом внешние детали отвлекают зрителя от актерской игры, рассредоточивают его внимание, не дают ему насладиться всем богатством самовыражения артиста.

Ну как не напомнить, что оформление фильма, сделанное самым талантливым художником, хорошо лишь в том случае, если оно не превращается в самоцель, если художник не увлекается представившейся ему возможностью показать себя: вот, мол, какой я интересный и оригинальный оформитель!..

Возьмем для сравнения другой вид искусства — живопись. В распоряжении художника есть только композиция, рисунок и цвет. И только с их помощью он разговаривает со зрителем. И ведь как убедительно разговаривает! Можно часами стоять у полотна, поражаясь глубине мыслей, выраженных художником, любуясь тонкостью цветовых нюансов, прелестью пейзажа, окутанного воздухом, невидимым, но ощущаемым.

И никому не придет в голову озвучить персонажей картины, заставить их говорить при помощи громкоговорителя. Не правда ли? Талантливый художник умеет донести до зрителя свои мысли при помощи скупых, но ему свойственных изобразительных средств. Еще скупее они у скульптора. В его распоряжении нет ни цвета, ни пейзажа. Он выражает глубочайшие мысли и чувства только при помощи искусной композиции и тончайших деталей человеческого портрета. Недаром говорят, что портрет — это зеркало души. И талантливый скульптор умеет через него рассказать о человеке так много на совсем безмолвном, но таком выразительном пластическом языке.

Кстати, насчет звука. Как это ни парадоксально, но его появление в кино на первых порах в какой-то мере демобилизовало актера. Будучи «немым», он рассчитывал только на свою мимику, жест и другие средства актерской выразительности. А раз пришел такой новый могучий союзник, как слово, со всем богатством интонации, своеобразием окраски голоса в зависимости от выражаемых чувств, то можно и самоуспокоиться...

Недаром кино называли «Великим немым». И как раз в свой немой период оно подарило нам основные шедевры Чарли Чаплина. Всем понятно, как упорно, поистине героически сопротивлялся Чаплин приходу звука в свои картины. А когда неумолимые условия конкуренции все же заставили его ввести звук, как он скупо его использовал.

Пусть подумают об этом многие наши кинорежиссеры, которые нередко превращают свои фильмы в непрерывный двухчасовой грохот. Этот шум не только незаметно портит нервную систему зрителей, но и, самое главное, убивает искусство!

Оговорюсь, не поймите меня превратно, дорогие зрители, конечно же, я не против звука в кино. Но я против неумеренного пользования им. Я против многословия! Только за самые необходимые и наиболее кратко выражающие мысль фразы и за такую же выразительную музыку. Эмоциональное воздействие фильма на зрителя тем сильнее, чем лаконичнее и точнее использованы все изобразительные средства кино.

Пожалуй, ни в одной отрасли искусства нет у нас стольких взлетов, как в кино. Всему миру известны шедевры, высоко поднявшие славу нашего киноискусства. Но в то же время немало в кинематографе и падений — посредственных, серых фильмов, ничего не говорящих уму и сердцу зрителя. Конечно, основная причина та же, что и в театре: слабость драматургии, ее идейная неполноценность, отсутствие остроты, яркой выдумки.

Кинематографу очень много дано. Между тем некоторые наши фильмы, да простят мне коллеги это сравнение, напоминают избалованного ребенка, которому в день рождения принесли уйму подарков: и звук, и цвет, и панораму, и циркораму, и стереофонический эффект присутствия. Отсутствует только одно: настоящее искусство.

И кстати, снижение уровня актерского искусства в кино объясняется часто чисто техническими причинами. А это уже самое обидное! Кино — это искусство. И конечно, в производстве фильмов нельзя требовать идеального конвейера. Но все же и тут должна быть своя четкая организация. Между тем чересчур уж часто останавливает съемку то оператор, то режиссер. Бывают случаи, когда прежде чем сыграешь эпизод, его приходится повторять десятки раз.

Естественно, не только останавливается съемка эпизода, но и снижается настроение актера. Образ, создаваемый им, постепенно обедняется, бледнеет. И в результате зритель не видит на экране той яркости персонажа, которую способен создать актер.

Самое обидное, что в кинематографе исключается актерская импровизация. Ведь часто артисту в последний момент приходит на ум интереснейшая деталь. Но ее использовать он не может: «нет в сценарии» или «нужно сдать заявку за три дня». А как известно, импровизация «по заявке» не приходит. Это вещь очень тонкая и требует специальной настроенности и творческого состояния актера.

Расскажу о некоторых эпизодах своих последних киносъемок. Мы работали на натуре над такой сценой, которую по условиям освещения можно было снимать только при солнце и только с девяти до десяти часов утра. Погода стояла плохая. И вот каждое утро в семь часов мы несемся на студию, гримируемся, готовимся. Потом целая армия участников массовой сцены в костюмах отправляется на место съемки всего на один час...

Специальная поливальная машина должна за несколько минут до начала полить место съемки. Десять дней подряд машина аккуратно поливает, мы все выезжаем в полной форме на место, но солнца нет как нет. А на одиннадцатый день, когда ярко светит небесное светило, поливальной машины как назло нет: деньги за нее были переведены только за десять дней... Рядом работает поливальная машина, но не та, а другая.

Шофер этой другой машины, думая, что кино щедро оплачивает услуги (кстати, давно опровергнутая жизнью легенда!), не прочь услужить. Но заплатить ему можно только... из кармана режиссера или администратора. Никто не решается — еще скажут: взятка! Кстати, если бы кто-нибудь и заплатил так просто «из кармана», то потом этого рубля на студии не допросишься.

Конечно, мог найтись и сознательный водитель, который полил бы бесплатно, но на этот раз сознательность проявлена не была, и солнечный день оказался безнадежно утерянным. Целая армия не солоно хлебавши снова возвращалась, не сняв эпизода.

Слишком сложны и громоздки организационные вопросы работы съемочных групп!

Приведу еще один пример, свидетельствующий, как важна полная договоренность внутри съемочной группы между режиссером, оператором и актерами.

В одной из сцен перед всем коллективом стояла сложная задача — съемки батальной сцены. Прежде всего нужно было создать атмосферу боя, когда все окутано легкой дымкой. Прожекторы должны быть установлены по всей линии прохождения группы

на тележке, двигающейся абсолютно бесшумно, ибо в противном случае будет испорчен звук. Микрофон же, записывающий этот самый звук, должен так следовать за актерами, чтобы ни разу не дать тени ни на фигуры исполнителей, ни на декорации. Но ведь буквально по пятам за ним следует тележка с ослепляющими прожекторами...

Как же точно и четко все это нужно организовать! Достаточно напустить в декорации немного больше дыма, чем нужно, и актеры начнут кашлять во время съемки, а пока будут налаживать повторение съемки, так называемый «дубль», успеет высохнуть пол, который обязательно должен быть мокрым...

Снова пересъемка! Потом неожиданно проклятая тень микрофона попадает все-таки в кадр. Опять «дубль»! А актеры каждый раз должны снова входить в роль, мгновенно создавая нужный образ. Их ощущения и настроения в таких условиях складываются часто далеко не на пользу съемки. Я забыл еще сказать, что иногда очень удачная съемка эпизода вдруг срывается уже по совсем техническим причинам: у оператора внезапно кончилась пленка. И снова очередной «дубль», очередное вхождение в образ...

Актер, играющий драматическую сцену, должен уметь пропускать все эти неполадки мимо своих нервов и сердца. Я не говорю уже о тяжелейших физических условиях киносъемки, которые можно сравнить только с атмосферой старого металлургического завода. На передовых металлургических заводах обстановка уже резко переменилась к лучшему, чего, к сожалению, нельзя сказать о кино. До сих пор на знойном юге, где и так дышать трудно, нужно сниматься при ослепляющем и обжигающем свете юпитеров.

Но, конечно, мы, киноактеры, обо всем этом забываем, как только приходит мысль о многомиллионном зрителе, который увидит нашу игру. И тем не менее ужасно портят всем нам настроение именно те неполадки, которых легко можно было избежать. Тем более что они являются следствием обыкновенного человеческого равнодушия.

Не могу не поделиться с читателями воспоминанием об одном эпизоде на съемке, который буквально врезался мне в память.

Несколько лет назад я снимался на «Ленфильме». Почти в каждой массовой съемке участвовал один старый актер, удивительно симпатичный человек, который изображал прохожего в толпе. Роль, нужно сказать, совсем незаметная, как и все роли, которые он исполнял в своей жизни в кино. А на студии он был человеком заметным. Он любил искусство бескорыстной, самоотверженной любовью. Он не гнушался, если нужно, передвинуть ящики или сбегать к машине за забытой вещью.

И вот какой был характерный случай. Однажды на съемке присутствовал весь многочисленный административный синклит: директор студии, директор кинокартины, его заместитель, два администратора, режиссер, два ассистента, помощник режиссера, оператор с многочисленными помощниками и т. д. и т. п.

И вдруг в самый последний момент понадобилось спилить конец какой-то доски, торчавшей из декорации. Директор дал команду своему заместителю, тот — директору картины, директор — заму, зам — администратору... Словом, дедка за репку, бабка за дедку, внучка за бабку и так далее...

Как вы думаете, кто же все-таки после всех команд и распоряжений спилил пресловутую доску? Нештатный симпатичный и безропотный актер.

Когда команда докатилась наконец сверху до рабочего сцены, тот обратился к нашему непременному старику и сказал, похлопывая его по плечу:

— Иван Данилович, будь другом, помоги-ка доску отпилить! — И Иван Данилович охотно взялся за дело.

Так вот, хотелось бы, чтобы любовь к искусству не ослабевала после того, как люди становятся штатными работниками...

Читателям может показаться, что я слишком много внимания уделяю техническим вопросам. Но дело в том, что вся эта техника и организация теснейшим образом связана с творчеством. Оно в значительной степени зависит от этих пресловутых «организационных вопросов».

●

Когда Эльдар Александрович Рязанов предложил мне сыграть роль Кутузова в кинокомедии «Гусарская баллада», я долго отказывался, считая, что у меня нет внешних данных для воплощения этого исторического образа. Кроме того, отличная пьеса А. Гладкова «Давным-давно», киновариантом которой является «Гусарская баллада», построе-

на так, что в ней нет материала, дающего возможность показать героизм народного любимца, престарелого военачальника, его мудрость, монументальное величие, глубочайший патриотизм, бесстрашие, выдержку.

Зато в сценарии предостаточно деталей, рисующих добродушную вспыльчивость водевильного дядюшки, повадки усталого, засыпающего на полуслове старика, его наивно-детские черты.

Чтобы весь облик Кутузова не оказался водевильным, нужно было предварительно мысленно как бы «проиграть» его роль в большой монументальной пьесе, создать в своем сознании, в потенции величественный облик народного фельдмаршала. И только после этого запечатлеть основные черты этого ярчайшего характера, его особенности в конкретных сценических действиях.

Многомиллионный кинозритель должен поверить в моего Кутузова, который скрывается под маской хитрой старой лисы с уже замедленными, старческими движениями. Очень трудная, но заманчивая цель! Нужно было воссоздать в своем творческом сознании полнокровный образ великого полководца так, чтобы его зерно было уверенно заложено внутри актера, чтобы большой образ Кутузова как бы снизошел к водевильной ситуации сценария.

С тех пор как я начал готовить эту роль, «Война и мир» стала моей настольной книгой.

Буквально врезались в мое сознание удивительные толстовские строки, посвященные трагическим переживаниям Кутузова перед принятием решения об оставлении Москвы:

«Один страшный вопрос занимал его. И на вопрос этот он ни от кого не слышал ответа. Вопрос состоял для него теперь только в том: «Неужели это я допустил до Москвы Наполеона, и когда же я это сделал? Когда это решилось? ...Москва должна быть оставлена. Войска должны отступить, и надо отдать это приказание».

...Он был убежден, что он один в этих трудных условиях мог держаться во главе армии, что он один во всем мире был в состоянии без ужаса знать своим противником непобедимого Наполеона; и он ужасался мысли о том приказании, которое он должен был отдать».

Осмысление этих столь лаконичных строк, в которых каждое слово до предела наполнено глубочайшим драматизмом, дало мне ключ к пониманию народности этого образа.

И дальше:

«Но каким образом тогда этот старый человек, один, в противность мнению всех, мог угадать так верно значение народного смысла события, что ни разу во всю свою деятельность не изменил ему?

Источник этой необычайной силы прозрения в смысл совершающихся явлений лежал в том народном чувстве, которое он носил в себе во всей чистоте и силе его.

Только признание в нем этого чувства заставило народ такими странными путями его, в немилости находящегося старика, выбрать против воли царя в представители народной войны».

Мне стало понятно, что существо художественного образа Кутузова лежит в его вере в патриотизм народа, в понимании народности Отечественной войны 1812 года.

Героическое в искусстве неотделимо от героического в жизни. Нельзя играть готовый героизм, уже изваянный в бронзе. Мужественное человеческое поведение — неоценимый материал для художника. Мужественное поведение народа в Отечественной войне — целая школа в нашей работе над созданием героического характера.

Я никогда не играл героических ролей. Но как режиссеру, как чтецу и прежде всего как человеку мне приходилось не раз задумываться над природой героического.

Я представлял себе Багратиона на поле боя, Кутузова в сражении... Я думал о солдате другой Отечественной войны — Матросове, закрывшем грудью амбразуру вражеского дота. И мне, как актеру, казалось, что здесь кроется громадный диапазон человеческих чувств. Подвиг солдата Матросова требовал колоссальной эмоциональной вспышки. Нельзя отдать жизнь холодно.

Другой полюс героизма — хладнокровное деяние полководца. Это Кутузов при Бородине, в избе на Филях, решающий судьбу Москвы, Отечества. В большинстве случаев героическое поведение — это мудрое хладнокровие или мужественный взрыв темперамента. Истинный героизм чужд напыщенности и рисовки.

Жизнь есть жизнь. И исторические события запечатлеваются в нашей памяти веселыми и печальными, опасными и романтическими. Размышляя об Отечественной войне 1812 года, невольно замечаешь, что рядом с героическими фигурами Кутузова, Багратиона, Платова, Фигнера народная память

сохранила имена людей, прославивших себя веселыми подвигами, остроумными и бесстрашными поступками. И в литературе рядом с фигурой Пети Ростова, чьи подвиг и смерть юношески чисты, окрылены романтикой, Толстой рисует бесстрашных весельчаков — бойких русских солдат, которые с улыбкой и шуткой на устах заглянули в лицо смерти на страшном поле Бородина.

Так и всегда. И в новой Отечественной войне рядом с Александром Матросовым стоит собирательный образ русского солдата Василия Теркина — шутника, острослова, героя. Роман Кошкин или Швандя в «Любови Яровой», Петька в «Чапаеве»... И в их характерах своеобразно романтизируется время. И героика времени.

По-моему, героико-комедийный характер, столь близкий народному восприятию, является неотъемлемой частью воскрешения славных событий прошлого. Это ценный, необходимый литературе и искусству материал, в котором заложены подлинные крупицы народной героической истории.

Но здесь не следует забывать об одном. Каким бы ни был собственный комедийный ключик образов Шванди, Петьки, в их характерах не исчезает, не опошляется, не принижается главная героическая тема произведения. Напротив, она лишь обретает бо́льшую достоверность, обогащается новыми красками, народным юмором, жизнелюбием.

И это, на мой взгляд, единственно правильный путь. Когда актер проникается не внешней формой, а скрытой психологией героического, он находит в глубине человеческой натуры, к которой обращен взгляд, простоту и скромность.

Это подтверждает жизнь. Когда в прифронтовых поездках мне приходилось разговаривать с летчиками, разведчиками, меня поражала их скромность. Они стеснялись говорить о совершенных подвигах. Да, мне не доводилось видеть людей, которые бы с упоением разглагольствовали о своей доблести и отваге. Скажи они так, они сразу бы стали материалом для чисто комедийного характера. Как ни странно, герой в позе героя прежде всего комичен.

А поведение наших космонавтов? Их добродушие, простота, даже некоторая застенчивость покоряли и удивляли нас. Именно таким представал перед нами героизм наших замечательных современников.

Мне хочется вновь вспомнить театр, чтобы показать, что истоки героического характера в жизни и на сцене (если речь идет о правдивом отображении действительности) одни и те же. Вот Любовь Яровая. Актриса, воплощающая ее образ, или режиссер, размышляющий над сценическим решением, понимают, что Яровая вовсе не прирожденная героиня. Ведь пьеса и рассказывает о становлении героического характера, само название подсказывает, что героиня в с х о д и т. Всходит потому, что жизнь воздействует на натуру честную, совестливую. И тогда действия человека становятся вынужденными: и н а ч е о н п о с т у п и т ь н е м о ж е т.

Герой не может поучать, хвастать. Но единственное, главное — он не может бежать от тех испытаний, которые ему предлагает жизнь, диктует его гражданская совесть. Здесь я вижу начало героического деяния. А потом человек «обстреливается» этими испытаниями, выдерживает их, и вот как бы явился герой. Родился.

Вы можете подумать, что стремясь выявить самые естественные, обыкновенные истоки героизма, я зову актера к упрощенности. Нет, я убежден, что героические роли очень сложны. И опрощать их никак нельзя. Но, проникая в суть героических характеров, актер должен бережно хранить естественное благородство души своего героя. Потому что лишь при ч и с т о м проникновении актера в жизнь воплощаемые образы к р и с т а л ь н о ч и с т ы.

Вот что мне кажется самым важным для рождения в искусстве героического образа. Вот какой Кутузов должен был войти в легкую водевильную ткань милого, улыбчатого кинофильма.

Теперь надо было решить еще одну не менее сложную задачу — сделать так, чтобы созданный в моем воображении сложный образ не оказался чуждым комедийному сценарию и контрастирующим с характерами и поведением других действующих лиц.

Как мне это удалось, пусть судят зрители. Во всяком случае, у меня самого создалось такое внутреннее ощущение, что выводы из моих продолжительных творческих раздумий над образом Кутузова не оказались мной полностью осуществленными. Именно поэтому мне захотелось еще раз сыграть Кутузова, но уже во всеоружии, в монументальном фильме, где я мог бы широко развернуть задуманный, прочувствованный образ.

Таков уж основной недостаток кино: зритель видит первый снятый вариант фильма, который оказывается и последним. В кино нет столь важной для актера возможности совершенствования образа, которая так заманчива на театральной сцене.

И часто ловишь себя на том, что уже снявшись в кино и глядя только что смонтированный фильм, думаешь: какая обида, теперь я бы играл совсем иначе, по-другому...

Хороший актер в театре, сыграв роль на премьере, продолжает ее совершенствовать от спектакля к спектаклю. И часто только на тридцатом или сороковом представлении к нему приходит на сцене то состояние абсолютной свободы и легкости, которое является вернейшим признаком полного овладения ролью. Должен оговориться, что нет в искусстве предела совершенства. Можно и на юбилейном, сотом спектакле найти новые детали в роли, новые интонации.

Повторяю, ничего этого нет в кино. Больше того. Часто приходится начинать сниматься после двух-трех репетиций. Если вдуматься — это явная нелепость. Ведь кинообразы создаются для миллионов зрителей. Как же можно так легкомысленно относиться к репетиционной работе, к подготовке будущего сценического образа? И невольно приходишь к выводу, что вся система подготовки киносъемок должна быть радикально преобразована. Актерам необходимо предоставить не только не худшие, а лучшие условия по сравнению с театром для создания подлинно художественных образов.

Нужно заметить, правда, что в кино актеры имеют и большое преимущество, которого нет в театре. Растущая техника позволяет им благодаря совершенной оптике, крупным съемочным планам, непрерывной панорамной киносъемке и другим новшествам быть более выразительным, чем в театре. Кроме того, режиссер имеет возможность из целого ряда «дублей» выбирать наиболее удавшиеся, монтировать наиболее выразительные отдельные кадры. Все менее удачное, несовершенное отбрасывается во время монтажа и до зрителя не доходит.

Театр такими возможностями не обладает. На сцене каждый вечер спектакль воссоздается заново. И всякие случайные неувязки во взаимодействии актеров и отдельные «накладки» снижают впечатление зрителей. И не случайно говорят и пишут о том, что после удачной премьеры постановка часто постепенно «разбалтывается», сереет, снижается ее творческий тонус.

Зато в театре есть одно гигантское преимущество перед кино — это ощущение зрительного зала, с помощью которого актер все время чувствует, как воспринимается его игра, как она доходит до публики. Это ощущение можно сравнить с радиолокатором, когда радиоволна, отражаясь от изучаемой поверхности, приносит назад свое эхо — отклик. Точно так же актер, посылая в зрительный зал свои эмоции, ловит ответное эхо. Оно позволяет ему безошибочно уловить настроение публики, ее реагирование на игру актеров, и если оно благоприятно, то черпать в нем новую уверенность, новую энергию, повышающую эмоциональный накал спектакля.

Таковы огромные преимущества театра. И тем не менее к шестидесяти годам я пришел к заключению, что самые сильные и самые талантливые актеры со временем обязательно будут работать в кино, а театр будет той отдушиной, которая необходима актерской душе для столь дорогого нам общения с любимым зрителем.

Такие крупные актеры, как Сергей Бондарчук и Борис Андреев, уже работают только в кино. И число талантливых актеров, последовавших их примеру, будет расти. Как может не повлиять на актера такое могучее ощущение, что ты, снимаясь в кино, работаешь на мирового зрителя, что созданный тобой образ увидят и воссоздадут в своем воображении народы всех континентов, говорящие на самых разных языках, но одинаково чувствующие сердцем высокую правду подлинного искусства.

Я играю на сцене сорок лет, из которых двадцать пять в Малом театре, однако до сих пор мне часто задают вопрос: где вы работаете? Но такой вопрос не могут задать десятки миллионов кинозрителей, которые видели «Волгу-Волгу», «Карнавальную ночь» и другие кинофильмы.

И если произвести статистический расчет, сколько зрителей видело меня во «Власти тьмы» в Малом театре и сколько в «Карнавальной ночи», то соотношение получится как один к десяти или даже ста тысячам... Дело не в погоне за популярностью, а в ощущении необыкновенно масштабной работы в кино, в том чувстве ответственности, которое налагает на актера это самое массовое из всех искусств.

Наш журнал уже давно выступает за сближение киноискусства со школой. На наших страницах писали об этом и кинематографисты, и учителя, и вузовские педагоги, и ученые — словом, все, кого по-настоящему волнует вопрос об эстетическом воспитании молодого поколения, все, кто видит в искусстве кино могущественное средство для достижения этой цели. Не раз призывали Академию педагогических наук и Министерство просвещения РСФСР всерьез, делом откликнуться на эту назревшую проблему. Но, увы, пока все тщетно!

Мы получали и продолжаем получать множество откликов на наши выступления от читателей — учителей, студентов, руководителей кинокружков и клубов. Часть этих откликов мы опубликовали. В газете «Известия» (1964, № 70) была напечатана коллективная статья редакции журнала «Искусство кино» «Большую кинематографию — школе!», где поднимались те же вопросы о сближении искусства кинематографа и школы. Редакция «Известий» переслала нам отклик на эту статью — письмо директора Сокальской школы-интерната Львовской области тов. В. Кулиды, которое мы здесь помещаем.

В. КУЛИДА

Большую кинематографию ждут в школе

Дорогая редакция!

Статьей «Большую кинематографию — школе!» вы поднимаете вопрос большого общенародного значения — о коммунистическом воспитании, о духовном богатстве подрастающего поколения.

XXII съезд КПСС, решения июньского Пленума ЦК КПСС (1963) прямо обязывают нас использовать в борьбе за человека коммунистического завтра все средства идейного воспитания и в первую очередь такие могучие средства, как произведения литературы, изобразительного искусства и кино. Советские учителя, которых Н. С. Хрущев назвал самыми близкими помощниками партии в воспитании нового человека, не жалеют сил и трудов для осуществления ее великих предначертаний.

Наши учителя ищут все новые и новые пути, методы и средства идейного воздействия на молодежь. Спору нет, в этих поисках есть удачи, ошибки, досадные промахи, но несомненно одно: идея всестороннего использования новых могучих средств воспитания наших детей восторжествует. Педагогический коллектив нашей школы-интерната на практике по достоинству смог оценить громадные возможности воспитательного воздействия кино (даже в тех узких рамках «дозволенного», в которых, к сожалению, еще находятся школы в деле использования кино в воспитательных целях) и восторженно приветствует статью редакции журнала «Искусство кино» в «Известиях» как первую ласточку — благовестницу того, что наконец-то в школах такой могучий вид искусства, как кино, займет достойное место наряду с литературой, изобразительным искусством и т. д.

Мы можем сказать, что идеи этой статьи упали на благодатную почву: советские учителя уже делают первые практические шаги использования кино в учебно-воспитательной работе.

Обидно только то, что инициатором этого важного дела не выступили Министерство просвещения или Академия педагогических наук. Но и они теперь обязаны сказать свое слово, потому что этот вопрос поставлен самой жизнью.

Давно уже признано, что кино является могучим средством воспитания народа. Это общеизвестный факт. Но общеизвестно также и то, что часто бывают обидные эстетические и духовные «потери» оттого, что хорошие фильмы остались непонятыми кинозрителем. По нашему мнению, это происходит потому, что у нас еще мало беспокоятся о «коэффициенте полезного воспитательного действия» кинокартин на зрителя, о воспитании у него хорошего вкуса, чувства любви к прекрасному и ненависти ко всему отрицательному в жизни.

Могут возразить, что фильм должен сказать сам за себя своей образностью, идеей, наконец, игрой актеров. Да, в большинстве случаев это так и бывает. Но не секрет, что очень часто можно услышать неверные, обывательские суждения о хороших фильмах; эти суждения бывают иногда, к сожалению, очень распространены и влияют на формирующиеся вкусы школьников в области кино.

Вот и получается, что, не занимаясь должным образом воспитанием эстетических вкусов зрителя, мы тем самым пускаем важное дело на самотек. Но разве имеем мы право занимать пассивную позицию?

Почему мы не можем организовать обсуждения кинокартин наподобие того, как делают иные библиотеки, организуя диспуты и обсуждения значительных литературных произведений?

Об этом советский кинозритель должен сказать еще свое слово. Но нас, учителей, волнует другое. Почему школа, осуществляющая целенаправленный учебно-воспитательный процесс и обладающая громадной армией квалифицированных учителей, до сих пор лишена такого могучего воспитательного

средства, как кино? Сколько мы теряем в деле формирования коммунистической нравственности учащихся, из-за того, что лишены возможности использовать художественные кинофильмы в учебно-воспитательной работе!

Если согласиться с тем, что учителю принадлежит большая роль в деле эстетического воспитания юношества, то надо сделать вывод: учитель должен быть вооружен знаниями в области кино, а также средствами, то есть кинофильмами. А пока получается так, что школа как раз и лишена главного средства — большой кинематографии.

Мы, учителя, умеем познакомить учеников с шедеврами художественной литературы, с полотнами великих художников, привить любовь к их творцам. Но этого явно мало в наше время, мы не имеем права останавливаться на достигнутом. Нам бывает до боли обидно, что ученики часто понимают фильмы примитивно, поверхностно. Это особенно видно в практике школ-интернатов, где дети почти всецело находятся под воспитательным влиянием педагогов. Именно здесь, в школах-интернатах (если нельзя уже сразу во всех школах), можно и дóлжно прежде всего использовать громадные возможности большой кинематографии.

Мы с сожалением должны, однако, сегодня признать, что не можем, в силу запрета, демонстрировать в школах художественные фильмы, использовать сокровища киноискусства в воспитании учащихся и, таким образом, не можем дать детям систематических знаний в области киноискусства, не можем целенаправленно использовать это сильнейшее средство воспитания в своей работе.

Наш педагогический коллектив, как и коллективы многих школ, видя у учеников жажду знаний, любовь и стремление к киноискусству, уже давно использует все возможности так называемой «микрокинематографии». Широко используются в учебно-воспитательной работе диафильмы и диапозитивы, научно-популярные и учебно-методические фильмы, телевизор. Созданы своя ученическая фильмотека, где насчитывается около шестисот диафильмов, кино, радио- и фотокружки и гордость всех ребят — школьная любительская киностудия, где есть свои кинооператоры и режиссеры. Школьная киностудия выпустила уже три фильма о жизни школы. О художественной ценности этих фильмов говорить не приходится, но какая гордость светится на лицах ребят: они сами создают фильмы!

Такая работа проводится во многих школах Львовщины: в Самборе, Стрые, Сосновке, в Олесьской средней школе и других.

Наша школа всего лишь восьмилетка, но первые успехи в деле использования кино показывают, что независимо от профиля школы, от возраста учеников, овладев даже теми средствами «микрокинематографии» (диафильмы, учебно-методические фильмы и т. д.), которыми в настоящее время располагает школа, можно добиться заметных результатов в воспитании общественной активности и коммунистической нравственности учащихся. Наша школа имеет уже определенную систему: начиная с пятых классов ученики овладевают техникой демонстрирования диафильмов и диапозитивов, они с большой гордостью и радостью, с большим интересом демонстрируют фильмы своим младшим товарищам — ученикам первых—четвертых классов. А начиная с седьмого класса ученики овладевают техникой демонстрации учебных кинофильмов, изучая киноаппарат «Украина» в кинокружке, который является секцией, филиалом Львовской станции юных техников. По окончании учебы они получают права киномехаников. В двух выпусках восьмиклассников школа подготовила тридцать два киномеханика.

Для правильного эстетического воспитания юного кинозрителя мы с самого начала учебного года в обязательном порядке проводим обсуждение кинофильмов (и даже диафильмов) под руководством педагогов. Кроме того, начиная с шестого класса каждый ученик имеет специальную тетрадь, куда он записывает свои отзывы и впечатления о кинофильмах. На основании этих записей воспитатель проводит работу по формированию хорошего вкуса и понимания кино у детей. Создан также свой пионерский кинолекторий.

Конечно, это лишь первые шаги. Нам приходится буквально штурмовать все инстанции областного масштаба, особенно Львовский областной отдел культуры и облкинопрокат, чтобы добиться хотя бы двух художественных фильмов в месяц, и то часто не тех, которые нужны, а тех, какие есть.

Да, к сожалению, школа и кино оказываются часто соперниками, а не союзниками!.. До тех пор пока у нас есть лишь право требовать от кинопроката фильмы, а у него право не давать нам их, большая кинематография не сможет занять в школе своего законного места.

Как бы там ни было, а эта большая проблема, выдвинутая самой жизнью, практикой коммунистического строительства, настойчиво стучится в дверь, пробивая себе дорогу, и от ее решения никто отмахнуться не вправе.

Пора нашим министерствам, Академии педагогических наук сесть за общий стол и, не теряя ни минуты, решить с пользой для дела эту общенародную задачу. Пора подумать также и об обучении студентов педвузов страны основам киноэстетики и о выпуске Учпедгизом и издательством «Искусство» библиотечки по киноискусству для занятий с молодежью.



АЛЕКСАНДР ЗГУРИДИ

Современному кинозрителю, вероятно, трудно себе представить, что когда-то, до первых значительных работ Александра Згуриди, наше кино по-настоящему не занималось фильмами о природе, о животном и растительном мире.

Александр Згуриди одним из первых посвятил свое творчество поэтическому киноочерку о природе. Именно тогда взглянула на нас с экрана во всем своем очаровании с ее неразгаданными тайнами природа: живая, движущаяся, изменяющаяся...

Ранние фильмы Згуриди познакомили нас с жизнью леса («Пернатая смена», 1935, «Сила жизни», 1940), с бесконечной водной стихией («В глубинах моря», 1938), заставили наблюдать жизнь удивительного мира пустыни («В песках Средней Азии», 1942). Героев своих режиссер не мог рассадить в павильоне так, чтобы удобно было снимать. Неделями и месяцами искал их на натуре. Большой, кропотливый труд вложен в эти работы.

Накопленный опыт позволяет режиссеру постепенно усложнять творческую задачу, углублять тему, разнообразить характер наблюдений. Примечательной вехой на этом пути стала картина «Лесная быль» (1950), рассказавшая о жизни бобров. То, что смог снять Згуриди на пленку, удивило даже учебных. Ведь бобер—ночное животное. Он бодрствует в темноте, а днем забирается в свою сырую нору на «ночлег».

Стремление раскрыть с помощью кинематографа трудно доступные для наблюдения сферы жизни, показать скрытые процессы сопутствует всему творческому пути режиссера. В фильме «Во льдах океана» (1951), посвященном Арктике, он показывает великую силу приспособляемости живого организма к среде. Конечно же, жизнь здесь беднее и выглядит не так ярко, как в более южных широтах («В Тихом океане», 1957). Но тем не менее она существует, продолжает развиваться.

В последние годы значительно расширяется география его путешествий. Картины «Тропою джунглей» (1959) и «Дорогой предков» (1962) включают эпизоды из жизни жарких тропиков, затерянных среди океана островов, далеких морей.

Мы знаем Згуриди как талантливого режиссера и воспитателя молодых кинематографистов (он ведет режиссерскую мастерскую во ВГИКе), как одного из руководителей СРК СССР и вице-президента Международной ассоциации научного кино. 60 лет для народного артиста РСФСР Александра Згуриди—это пора творческой зрелости. Все свои силы он отдает своему любимому искусству.

Желаем юбиляру новых творческих успехов в его работе.

БИБЛИОГРАФИЯ

Н. ЗОРКАЯ

История с публицистикой

За последние годы на карте истории советского кино стало меньше белых пятен. Исчезновению их помогли—среди прочих трудов — несколько книг, вышедших в союзных республиках и рассказавших о путях, какими формировались, мужали, развивались национальные кинематографии. Такие книги уже вышли на Украине, в Грузии, только что в Туркмении и готовятся в других республиках. Если сопоставить эти пути, несходные, особые, всякий раз обусловленные своей собственной спецификой общественного развития, целостная картина развития советского киноискусства откроется нам в большей полноте, в новых подробностях, которые помогут установить или уточнить закономерности общих творческих процессов. В этом смысле весьма интересна вышедшая недавно книга Сабира Ризаева «Армянская художественная кинематография»*.

С. Ризаев рассматривает армянское киноискусство как одну из ветвей могучего дерева советского кино, и это естественно. Однако, изучая историю армянской национальной кинематографии, автор всегда хочет увидеть и особое в этом становлении, то, что отличает его от других кинематографических путей. Автор ведет свой анализ с позиции специфики, несходства, неповторимости именно этой художественной природы, вместе с тем отлично понимая и резко подчеркивая, что именно общие условия культурного расцвета в послеоктябрьское время позволили армянскому народу создать свою кинематографию. Малоизвестные и совсем ранее неизвестные факты из предыстории национального киноискусства, приведенные С. Ризаевым, открывают нам горячие, но бесплодные попытки передовых деятелей армянской культуры в дореволюционное время хотя бы как-то приобщить к кинематографу свой народ, добиться отражения на экране жизни своего народа — то в отдельных фильмах грузинского производства, то на базе русских фирм.

Истинной датой рождения армянской художественной кинематографии С. Ризаев справедливо считает 1925 год, когда был создан фильм «Намус», поставленный на организованной тогда Ереванской студии А. Бек-Назаровым и сыгранный лучшими национальными актерами.

Кино наследует традиции отечественной литературы и сцены — истина общеизвестная и часто — увы! — превращающаяся в декларацию на страницах киноведческих работ. Одним из несомненных достоинств книги С. Ризаева является то, что на богатом и свежем конкретном материале без голословных уверений он делово и точно раскрывает механизм этого процесса. Именно таковы главы, посвященные немому кино и прежде всего экранизациям произведений А. Ширванзаде, О. Туманяна, Раффи и других классиков армянской литературы. Таков и анализ фильма А. Бек-Назарова «Пэпо», где великий артист Армении Грачия Нерсесян создал великолепный образ сундукяновского героя. Творчество Абеляна, Нерсесяна, Асмик и других выдающихся армянских театральных актеров в кино любовно и внимательно рассмотрено С. Ризаевым. Вырисовывается еще одна интересная особенность становления именно этой национальной кинематографии: кинематографическая актерская школа формируется параллельно школе театральной, неотделимо от нее, по-хорошему «бесконфликтно».

С. Ризаев отказывается от схемы развития национальной кинематографии как схемы «подъема во что бы то ни стало», пусть и вопреки фактам. А сколько таких схем знало киноведение! Весьма критически анализирует автор книги современное положение киностудии «Арменфильм», стараясь вникнуть в причины трудностей и недостатков ее работы. И если ему это удается, возможно, не во всем, то, очевидно, виной тому еще чрезмерная близость материала и необходимость перейти от исторического исследования к публицистике.

Публицистичность вообще свойственна автору. Освященная солидным академическим грифом, книга С. Ризаева академична, пожалуй, только своим названием, наверное не порадовавшим работников Книготорга (ах, как следует нам отказываться от этой сухой научности, совсем подавившей на обложках кинематографических изданий культуру броского и точного заголовка!). Сухость книжного титула С. Ризаев компенсирует и вполне свободным

* Сабир Ризаев. Армянская художественная кинематография, Ереван, Изд-во АН Армянской ССР, 1963.

стилем изложения, и хорошо подобранными иллюстрациями, которые снабжены удачными подписями. В этом пример С. Ризаева тоже не бесполезен для многих столичных изданий, где одни и те же клише гуляют по полосам самых разных книг, подбираются случайно и вовсе не иллюстрируют авторский текст, а просто присутствуют по сложившейся полиграфической привычке. Когда С. Ризаев помещает фото того или иного кадра — ясно, почему он выбран. Например, крупный план из фильма «Шор и Шоршор», интересные режиссерские композиции «Пэпо», массовые сцены «Заре» — действительно иллюстрации к тексту, а не равнодушный и пассивный атрибут.

Некоторые недостатки новой книги об армянском кино, к сожалению, весьма характерны для киноведческих исследований. Первый из них — описательность. Авторский принцип изложения фильма — это его описание от сцены к сцене, с сопутствующими отдельными актерскими характеристиками, рассуждениями и оценками автора. Такая манера имеет корни в театроведении, где описание спектакля — недолговечного, эфемерного, умирающего, когда он сходит со сцены,— имеет самостоятельную и большую ценность. В кино иное: пленка сохраняется, и покадровое описание фильма практически необходимо только лишь в исключительных случаях. Зачем же такие длинные и подробные описания картин, учитывая еще к тому же, что порой описание конкретной ткани фильма (а фильм здесь описывается не как кинолента, а словно бы кусок настоящей живой жизни) подменяется описанием субъективного авторского восприятия, домысленным и примысленным? Вот, например, кусок описания фильма «Гикор» режиссера А.Мартиросяна —смерть маленького героя картины: «А Гикор в бреду зазывает покупателей в магазин: «Сюда пожалуйте, сюда пожалуйте!» Заметалась голова мальчика, руки отца зацепились за маленькие ручки, Гикор тихо сказал: «Апи...» Он так часто и так ласково говорил «апи».

Здесь много эмоций, но мало точности. Как говорил Гикор, когда фильм-то был немой? С помощью титра или, может быть, мимики? Все это неясно, и потому описание самое подробное, самое взволнованное не воскрешает образ картины и ее специфику, а дает нам как бы проекцию фильма в авторском сознании, что, конечно, неплохо, но все же не обязательно для исследования. А вот точный анализ самого произведения обязателен.

От этой распространившейся беды киноведения не уберегся С. Ризаев в своей полезной и серьезной книге.

Н. ЗЕЛЕНКО

Портрет режиссера

Отрадно отметить, что среди вышедших за последнее время книг, посвященных мастерам кино, немало серьезных теоретических работ, передающих опыт старших, словно эстафету, молодым. Такова интересная монография Р. Юренева о Довженко. Такова и книжка, о которой пойдет речь,— монография М. Зака о Райзмане*.

Несколько лет назад, когда была опубликована предыдущая работа М. Зака — популярная брошюра «Мир экрана», критик Б. Галанов, оценивая ее в целом очень положительно, все же упрекнул автора: «Мир экрана покажется пустоватым, незаселенным, необжитым, если ничего не сказать о самих создателях фильмов». Мы далеки от того, чтобы рассматривать новую книгу М. Зака как прямой ответ на критику. Автор проложил в «мир экрана» маршрут нового путешествия, столь же увлекательного, как и первое, но гораздо более «в глубь» материала. Он рассказывает нам о творчестве режиссера Ю.Райзмана так, что монография становится проблемно-теоретическим исследованием. Фильмы Райзмана анализируются автором не в некоем искусственно созданном вакууме. Время, которое врывалось в картины Райзмана, врывается и на страницы книги. То самое время, когда то, что ныне стало историей, было современностью, в которой не сразу и не во всем легко разобраться, которая требует от художника размышлений серьезных и глубоких. Отвечая на стоящий в «подтексте» вопрос — что нового вносили работы Райзмана в кинематограф, меняющийся

* Марк Зак. Юлий Райзман, М., «Искусство», 1962.

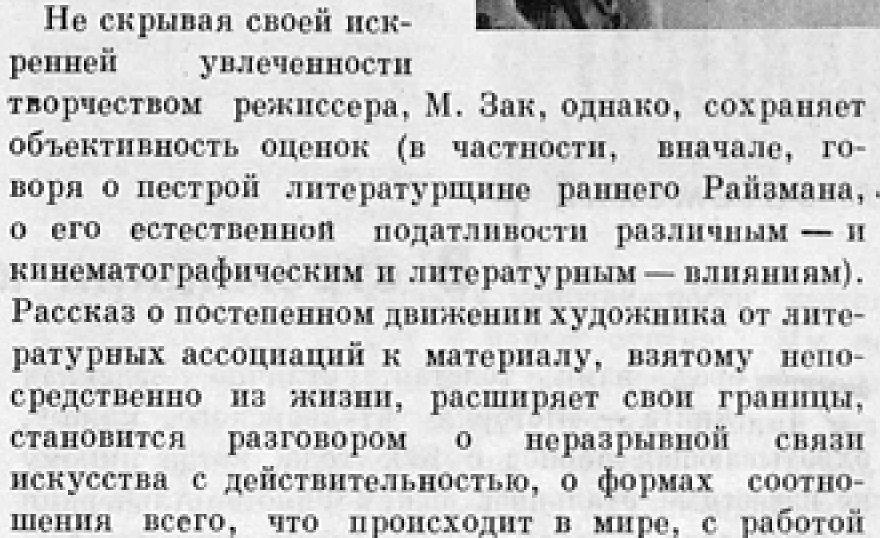
не по дням, а по часам, автор показывает органическую связь его творчества с развитием всего советского киноискусства.

Вводя нас в творческую лабораторию художника, автор ни на мгновение не забывает о том, что восприятие нынешнего читателя — бывшего зрителя — тоже творческий процесс, в котором так же, как в кинематографе, необходимо «сопереживание». Рецензируемая нами книга — подлинно научный труд, ибо автор сплавляет воедино исследования результатов работы с анализом художественного мышления, прослеживает движение замысла от постановки темы до создания картины, рассказывает о поисках и раздумьях художника. И перед читателем вырисовывается путь режиссера к самому себе, становление его творческих принципов, словом — формирование таланта.

Поиски художника — поиски обобщающей силы характера, глубинной проработки «второго плана». Сегодня все эти качества обязательны для фильма. Но «обычными» и «обязательными», пишет М. Зак, их сделала творческая практика киноискусства, и прежде всего — советского. Автор книги раскрывает читателю святая святых этой практики. Так, читая страницы, посвященные фильму «Летчики», мы становимся свидетелями того, как, какими художественными средствами Ю. Райзман достигал высокого эмоционального звучания кинематографического образа «тысячеустой нашей державы», как рождалась достоверность актерского решения характера Рогачева, как воссоздавалась подлинная атмосфера жизни на экране, как прослеживалось рождение мысли у героя, как складывалось на экране то единство многообразия, без которого нет произведения искусства. Словом, автор ведет нас по пути превращения рассказа о любви в историю нашего современника. И мы, читатели, ощущаем динамику жизни, воссозданную Ю. Райзманом на экране, художественные связи между разнообразными явлениями действительности, зорко увиденные режиссером.

Автор вскрывает «внутреннюю масштабность» мыслей и образов картин Ю. Райзмана. Полнее всего, на наш взгляд, это удалось автору при анализе фильма «Машенька». М. Зак сближает жизнь в фильме—жизнь героини и жизнь страны, и они оказываются удивительно схожими. Фильм «Машенька» и Машенька, его героиня, одинаково перешагнули порог, отделяющий мир от войны, и оба выдержали это суровое испытание. Так вырисовывается важнейшее качество, присущее Райзману-художнику,— масштабность его мышления.

Этот масштаб окрылил героев «Машеньки», по-особому озарил их «необыкновенную обыкновенность». М. Зак убедительно доказывает, что единство интимной и гражданской лирики, любви к отдельному человеку и к родине в равной мере присуще героям лучших фильмов Ю. Райзмана. И становится ясной и отчетливой цельность творческой и партийной позиции Ю. Райзмана, так полно выразившаяся и в «Летчиках», и в «Машеньке», и в «Коммунисте».



Не скрывая своей искренней увлеченности творчеством режиссера, М. Зак, однако, сохраняет объективность оценок (в частности, вначале, говоря о пестрой литературщине раннего Райзмана, о его естественной податливости различным — и кинематографическим и литературным — влияниям). Рассказ о постепенном движении художника от литературных ассоциаций к материалу, взятому непосредственно из жизни, расширяет свои границы, становится разговором о неразрывной связи искусства с действительностью, о формах соотношения всего, что происходит в мире, с работой художника.

Идейный анализ произведений Ю. Райзмана абсолютно неотделим в книге от анализа его мастерства, и это очень хорошо. Мы видим художника ищущего, требовательного к себе, отрицающего внесоциальный подход к материалу, ставящего во главу угла в искусстве Человека. Он одним из первых принес на экран (вместе с актером, естественно!) лучшие традиции русской реалистической школы театрального искусства. Ю. Райзман учился у актеров и учил их. Вообще следует отметить, что Райзман-режиссер в книге не одинок. Его окружают соратники — сценаристы, операторы, актеры. В творческих взаимоотношениях с товарищами по искусству раскрывается еще одна грань его художнического характера.

Индивидуальный облик режиссера, своеобразие его творческой манеры — эта тема, пожалуй, основная для исследователя. И это вполне оправдано: Зак отлично понимает, что стандартные блоки хороши лишь в строительстве, но отнюдь не в искусстве...

Книга М. Зака серьезная и умная. Она написана просто, но не примитивно. Ей несвойствен тот «высоконаучный» язык, который порой придает видимость значительности даже пустоте. Прослеживая движение мысли режиссера, автор не прячет, а порой даже обнажает путь своей собственной мысли. Движение порождает движение — ответные мысли рождаются и у читателей...

Когда дочитываешь последнюю страницу книги, возникает желание вновь пересмотреть райзмановские фильмы. Снова попасть в мир его героев... К сожалению, из-за причуд кинопроката это желание трудно осуществимо. Остается надеяться на будущее и ждать выхода на экран новой райзмановской картины.

Мы могли бы, подчиняясь рецензионному правилу, отметить ряд недостатков книги: слабость главы, посвященной документальным фильмам Ю. Райзмана, беглость и определенную поверхностность анализа работ режиссера, относящихся к трудному периоду 1948—1951 годов. Автору словно хотелось поскорее «обговорить» их — и забыть (кстати, желание вполне понятное по-человечески). Это, естественно, не освобождало М. Зака от необходимости более глубокого анализа неудач и поражений художника. Однако ведь суть дела не в этом. Суть дела, говоря словами поэта, в том, чтобы

Не презирать и не славить, но, разобрав до конца,
Прочесть в недостроенном здании сердце его творца.

Автору книги о Ю. Райзмане удалось это главное: он увидел, понял, почувствовал и показал читателю «сердце творца» — сердце художника и гражданина.

НОВЫЕ КНИГИ ЗА РУБЕЖОМ

Г. БОГЕМСКИЙ

В стремлении к единству

Перед нами толстая, отлично изданная книга — «История итальянского кино»*, охватывающая период с 1895 года, когда никому не известный итальянец, некий Филотео Альберини запатентовал аппарат, названный им «кинематографом», до 1961 года — года, когда итальянская кинематография, ныне одна из сильнейших в мире, выпустила 130 художественных фильмов, многие из которых завоевали самое широкое признание.

Имя автора этого труда — Карло Лидзани — давно знакомо как кинозрителям, так и читателям. Лидзани — человек двух кинематографических профессий: он кинорежиссер и киновед. Он поставил около десяти фильмов, в том числе хорошо известный у нас, удостоенный в 1954 году Главной премии на Международном кинофестивале в Канне антифашистский фильм «Повесть о бедных влюбленных» (по одноименному роману В. Пратолини). Во всем своем творчестве — от первого поставленного им в 1951 году художественного фильма «Опасно, бандиты!» до последнего — «Веронский процесс» — режиссер сохраняет верность теме Сопротивления и борьбы против фашизма.

Не менее боевой, антифашистский и демократический характер носит и деятельность Лидзани как киноведа и историка кино. Мы встречаем его имя еще в числе тех молодых итальянских кинематографистов, которые в последние годы фашизма были связаны с коммунистическим подпольем и смело выступали против официального фашистского кино на страницах журналов «Чинема» и «Бьянко э неро». Именно эта группа молодых кинокритиков (Висконти, Де Сантис, Пьетранджели, Пуччини, Лидзани) заложила теоретическую основу того прогрессивного направления в итальянском кино, которое развилось после войны и получило название неореализма.

Собственно говоря, если быть точными, у Лидзани не две, а гораздо больше киноспециальностей. В первое послевоенное пятилетие он сочиняет сюжеты и пишет сценарии для многих неореалистических фильмов, работает в качестве помощника режиссера при их постановке (он участвовал, например, в создании таких произведений, как «Солнце еще всходит» Альдо Вергано, «Трагическая охота», «Горький рис», «Нет мира под оливами» Де Сантиса). В фильме «Солнце еще всходит» Лидзани дебютировал в качестве актера, создав незабываемый образ молодого священника, которого расстреливают фашисты. Уделяет Лидзани большое внимание и документальному кино, влияние которого мы нередко ощущаем и в его сюжетных фильмах. Широкую известность получил его документальный фильм «На Юге Италии кое-что изменилось» (1950).

Соединение столь богатого личного творческого опыта с широкой общекультурной подготовкой и четкими политическими и идейными взглядами Лидзани принесло заслуженный успех написанной им в 1953 году книге «Итальянское кино» — первой попытке анализа истории итальянского кино с марксистских, антифашистских позиций. Перевод этой

* Carlo Lizzani, Storia del cinema italiano (1895—1961), Firenze, Parenti, 1962.
Карло Лидзани. История итальянского кино (1895—1961), Флоренция, Паренти, 1962.



книги вышел у нас в 1956 году и знаком советским читателям. Это была книга об истории итальянского кино, написанная одним из тех, кто наиболее активно делал и делает эту историю, повседневно борется за его существование и развитие, преодолевая тысячи препятствий. Это предопределило боевой, полемический характер работы Лидзани, в которой главный упор делался не на художественный анализ отдельных произведений, а на анализ тех политических, социальных, экономических, общекультурных условий, без понимания которых невозможно пытаться как-то периодизировать историю кино, наметить основные тенденции его развития, разобраться в творчестве десятков режиссеров, сотнях и тысячах созданных ими фильмов.

Даже если бы вышедшая ныне новая книга Лидзани представляла собой лишь пересмотренное издание его первой работы, она все равно заслуживала бы внимания — очень полезно оглянуться на большой и сложный, исполненный трудностей путь, пройденный итальянским кино, чтобы лучше разобраться в его теперешних достижениях и неудачах. Но здесь речь идет не о переиздании, перед нами не только «исправленное», но и «дополненное» издание, причем оно дополнено настолько, что объем книги увеличился более чем в два раза, и можно с полным правом говорить о действительно новой книге. Если первая работа об истории итальянского кино, указывает сам Лидзани, называлась просто «Итальянское кино», то ныне слово «история» уже вынесено в название работы, что звучит как бы заявкой на исследование итальянского киноискусства во всей последовательности и полноте его внешних и внутренних связей.

По существу, это вообще первая работа по истории итальянского кино в подлинном смысле слова — от возникновения до наших дней.

Главное достоинство новой книги Лидзани, как и предыдущей, в историческом подходе к материалу, в том, что автор старается проследить развитие итальянского киноискусства и кинематографии вообще, ни на минуту не упуская из виду исторические, политические и экономические условия, во многом определившие и определяющие это развитие.

В своем предисловии Лидзани, отвечая на критику его первой книги, пишет: «Некоторые — те, кто еще поныне питает предубеждение к любой форме подхода к исследованию того, что происходит в области культуры, с исторических позиций — усмотрели в моей работе слишком поспешное и схематическое сведение явлений надстроечного характера к базисным, а также диспропорцию при анализе двух сторон проблемы: художественного произведения, фильма и «времени», то есть той обстановки, в которой это произведение создается, его «матрицы». (А ведь для кино это «время» означает не только общую обстановку в области культуры, но также условия, существующие в области экономики, законодательства, цензуры.)» И далее: «Если и была бы необходимость доказывать, что развитие кино глубоко обусловлено тем обществом, в котором оно существует, то подтверждение этому мы получили в последние годы. Колебания, кризис итальянского кино множеством нитей связаны с различными проявлениями неподвижности, застоя в общественной жизни в нашей стране... Мы не боимся связи между кино и реальными условиями жизни или историей нашей страны. Всякий раз, когда кино устанавливало контакт с итальянской действительностью (с диалектикой этой действительности), оно поднималось до уровня искусства. Зависимость, связи, которые пугают нас ныне, как и в прошлом, — это зависимость от цензуры, банков, дельцов, условий проката».

Эту пагубную зависимость послевоенного итальянского кино от неблагоприятных внешних условий его существования Лидзани широко показал в новых главах своей работы: «Процесс против итальянского кино», «Законы и факты», «Итальянское кино сегодня». Эти тщательно аргументированные главы, в которых автор говорит об отношении клерикального правительства к кино, о недостатках законодательства (в частности, не обеспечивающего заслона против демпинга голливудских фильмов), о цензурных преследованиях и финансовых затруднениях, в значительной мере обогатили работу Лидзани и придали ей актуальный характер.

Значительно переработав начальные главы, входившие в состав первой книги, Лидзани дополнил их вкрапленными в текст многочисленными документальными материалами — отрывками из статей, высказываний и т. д., сократив, однако, при этом авторский текст. Особенно это относится к первым послевоенным годам. Таким образом, объем фактических сведений и авторских рассуждений о раннем периоде творчества некоторых крупнейших мастеров итальянского кино, например Де Сика и Висконти, и вообще о годах расцвета неореализма в целом

сильно сократился и стал до обидного мал. Вместе с тем, видимо стремясь осовременить свою работу, но забывая при этом, что это история, автор в ущерб «классике» послевоенного итальянского кино уделяет непропорционально много места некоторым фильмам 50-х годов.

Наиболее глубокому эстетическому анализу подвергается в книге творчество Феллини. Однако общие выводы, к которым приходит здесь Лидзани, весьма противоречивы, и автор изменяет своей обычной четкости суждений. Так, говоря о «Дороге», он, например, дает развернутый идейно-художественный анализ этого сложного произведения и указывает, что «никто не недооценивал опасностей, таящихся в поэтике Феллини». За образами «Дороги», пишет Лидзани, скрывался «возврат к «Четырем всадникам Апокалипсиса» не только итальянского кино, но всей итальянской культуры: к мистицизму, натурализму, «литературщине» и риторике». Но после такой проницательной критики, которой Лидзани подвергает этот и другие фильмы Феллини, он заносит их без всяких оговорок в актив прогрессивного итальянского киноискусства и даже ополчается на критиков Феллини «слева».

В то же время Лидзани, подчеркивая свое стремление к «объективности», не скупится на различного рода оговорки, к примеру, при оценке фильма «Рокко и его братья» — одного из значительнейших произведений прогрессивного итальянского киноискусства последних лет, да и всего творчества Лукино Висконти в целом.

Именно здесь мы сталкиваемся с новым для нас мотивом в книге Лидзани. По-видимому, стремясь к сохранению единства сил итальянского кино в яростной борьбе против цензурных запретов, шантажа и экономических трудностей, автор становится непривычно снисходительным к идейным противникам и, напротив, очень строгим к единомышленникам. Он пишет о желании «сломать внутренние барьеры, разделяющие в области теории итальянских художников», о необходимости поддержания единства внутри «хорошего кино».

Тем же стремлением «не обострять отношений» внутри «хорошего» итальянского кино перед лицом цензуры и «коммерческого» кино проникнуто и заключение: «...если посмотреть на нас со стороны, мы ближе друг к другу, чем сами думаем», — пишет Лидзани. Вряд ли итальянские фильмы, вышедшие в последние годы, — хотя бы «Руки над городом» Рози, «Товарищи» Моничелли или «Веронский процесс» самого Лидзани, с одной стороны, и «Восемь с половиной» Феллини или «Затмение» Антониони — с другой, — подтверждают эти слова Лидзани. Они звучат скорее как пожелание...

Вслед за основным текстом «Истории» в книге идет в два раза большее по объему «приложение», которое называется «Слово авторам». В этой обширной подборке составители — Мино Арджентьери и Джованни Венто — собрали интереснейшие высказывания и отрывки из статей Антониони, Блазетти, Де Сантиса, Де Сика, Феллини, Джерми, Латтуада, Лидзани, Росселлини, Вергано, Висконти и Дзаваттини. (Однако при отборе этих высказываний составители, видимо, руководствовались не какими-то определенными принципами, а все тем же стремлением к «объективности»: высказывания эти порой не только противоречат друг другу, но и взаимоисключают друг друга.) Затем помещена подробная фильмография, охватывающая творчество пятидесяти семи режиссеров сюжетных фильмов и тридцати шести режиссеров-документалистов (столь полная фильмография итальянского документального кино публикуется в Италии впервые).

Все это делает новую книгу Лидзани ценным и необходимым справочным материалом для каждого, кто интересуется итальянским кино, не говоря уже о тех, кто его изучает. Книга иллюстрирована многими фотографиями и кадрами из фильмов, хотя подбор иллюстраций кажется нам несколько случайным. Вызывает сожаление отсутствие в новой книге аналитических индексов имен и фильмов, очень облегчавших работу с первым изданием.

Закрывая «Историю» Лидзани, хочется надеяться, что мы обязательно увидим третье издание этой полезной и интересной книги, в котором стремление к единству и объективности не пойдет за счет определенности, четкости оценок и освещение развития итальянского кино будет доведено до самого последнего периода, свидетельствующего о необычайной жизненной силе прогрессивного направления в итальянском киноискусстве, не нуждающегося ни в скидках и оговорках, ни в идейных и художественных компромиссах в оценках, какими бы соображениями они ни были продиктованы.

Б. КОНОПЛЕВ,

главный инженер киностудии «Мосфильм»

Три важных вопроса

Творчество кинематографиста тесно связано с совершенствованием фильмопроизводства и с освоением новой техники. Советские кинофильмы должны создаваться при помощи новейших технических средств и не должны уступать зарубежным фильмам по качеству изображения, цвета и звука. Поэтому мне кажется важным остановиться на трех вопросах, представляющих общий интерес как для творческих, так и для технических работников нашего кино.

НОВЫЕ ВИДЫ КИНЕМАТОГРАФА

За последние годы государством были вложены большие средства в создание новых видов кинематографа. В стране появилось широкоэкранное кино, кинопанорама, кругорама, широкоформатный кинематограф. Ведущие студии получили новую технику для съемки фильмов. В Советском Союзе действует более четырех тысяч широкоэкранных кинотеатров, около сорока широкоформатных (из них одиннадцать универсальных кинопанорамных).

Советский зритель полюбил фильмы, снятые при помощи этой новой техники, и, пожалуй, более охотно идет смотреть широкоэкранные цветные фильмы, чем обычные, — во всяком случае, об этом свидетельствуют данные Главкинопроката. Помимо интереса к новому зрелищу и художественным достоинствам новых видов кинематографа немаловажным доводом для зрителя является и такое соображение: обычный фильм рано или поздно увидишь по телевизору, а вот цветной и широкоэкранный фильм можно посмотреть только в кинотеатре.

Между тем широкоэкранных и цветных фильмов выпускается меньше, чем это возможно. В 1956 году прокат выпустил два широкоэкранных фильма, в 1957 — четыре, в 1958 — восемь, в 1959 — шесть, в 1960 и 1961 — по двенадцати, в 1962 — десять, в 1963 — двенадцать. В 1964 году предполагается выпустить тридцать две широкоэкранные картины.

Рост производства широкоэкранных фильмов говорит о том, что кинематографисты хотя и с большим и неоправданным опозданием наконец оценили возможности этого нового вида кинематографа и только сейчас приступают к его настоящему использованию. Думается, что успех советских широкоэкранных фильмов «Живые и мертвые», «Тишина», «Я шагаю по Москве», «Гамлет» и других станет стимулом для наших творческих работников.

В лучшем положении оказался у нас широкоформатный кинематограф. Настороженное отношение к нему исчезло гораздо раньше, чем к широкоэкранному кинематографу.

После выпуска первого экспериментального широкоформатного фильма в 1958 году и «Повести пламенных лет» в 1961 году желание снимать широкоформатные фильмы появилось у очень многих режиссеров, и сейчас даже приходится несколько ограничивать их производство из-за отсутствия необходимых технических средств.

Интерес к широкоформатному кинематографу наблюдается сейчас во всем мире. Можно без преувеличения сказать, что современный кинематограф на Западе переживает сейчас «широкоформатный бум», в основе которого — стремление поскорее снять широкоформатные фильмы и быстрее показать их в кинотеатрах, число которых растет значительно быстрее, чем выпуск фильмов.

Однако из-за сложности и дорогой стоимости производства выпуск широкоформатных фильмов до последнего года сумели организовать только две страны: СССР и США. Франция в первой половине 1964 года выпустила только второй широкоформатный фильм. Не лучше было положение и в ряде других стран, где производство широкоформатных фильмов еще не развернулось.

Огромный коммерческий успех широкоформатных фильмов во всех странах мира привел к быстрому росту сети кинотеатров, переоборудованных для их демонстрации.

Советская система широкоформатного кинематографа является сейчас наиболее простой и прогрессивной, а по стандарту позитивных копий совместима с американской системой. Это дает возможность показывать советские широкоформатные фильмы на зарубежных экранах.

Если все другие страны, организуя производство широкоформатных фильмов, находятся в полной зависимости от американских фирм, так как используют их патенты, аппаратуру и кинопленку, то у нас все оборудование и материалы разработаны и изготовляются в СССР.

Советские широкоформатные фильмы имеют большой успех как внутри страны, так и за рубежом. Такие фильмы, как «Повесть пламенных лет» и «Оптимистическая трагедия», получили международное признание и были проданы во многие страны мира.

В 1964 году на студии «Мосфильм» находятся в производстве цветные широкоформатные фильмы «Война и мир», «Мы русский народ», «Карл Маркс», «Зачарованная Десна», «Метель», «Большой балет», «Встреча на далеком меридиане».

Киностудия «Ленфильм», Киевская киностудия имени А. П. Довженко и студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького также развернули производство широкоформатных фильмов.

Так что у советских кинематографистов есть все основания занять ведущее место в мире по выпуску широкоформатных фильмов. Значительно хуже обстоит у нас дело с кинопанорамными фильмами. В 1958 и 1959 годах было выпущено по одному фильму, в 1960 — два, в 1961 — четыре, в 1962 — один, в 1963 и 1964 — ни одного.

Безусловно, далеко не каждый сценарий можно реализовать в кинопанораме. Кроме того, съемки кинопанорамы весьма сложны. Но вряд ли можно так легко и просто забывать кинопанораму, сославшись на появление широкоформатного кинематографа. Ведь кинопанорама при всей ее сложности обладает исключительными возможностями для показа батальных сцен, массовых действий, для изображения ландшафтов и т. д. Нельзя списывать кинопанораму в архив.

В этом отношении интересно проанализировать положение с «синерамой» на Западе.

После сборных программ, которые перестали привлекать зрителя, американцы перешли к производству игровых синерамных фильмов и выпустили «Сказки братьев Гримм» и «Как был завоеван Запад». Последний фильм идет сейчас во многих странах мира, и его сильные стороны — эффектные трюковые съемки и великолепное изображение.

Многое было сделано и для обновления технических средств «синерамы». В этом отношении заслуживают внимания работы по реконструкции синерамных кинотеатров и попытки совместить обычную трехпленочную «синераму» с широкоформатным кинематографом путем использования одной 70-миллиметровой кинопленки и специальных оптических устройств при печати фильмокопий и показе их в синерамном кинотеатре на огромном экране.

Снятый по такой системе американский фильм «Безумный, безумный, безумный, безумный мир» пользуется успехом у зрителей.

Нетрудно сделать вывод, что «синерама» не стоит на месте, а пытается конкурировать с широкоформатным кинематографом.

У нас в СССР еще несколько лет тому назад Таллинская киностудия выпустила первый в мире кинопанорамный художественный фильм «Опасные повороты». Однако, сделав одну такую картину, мы не продолжили опыт, а с 1962 года практически прекратили производство кинопанорамных фильмов.

Необходимо остановиться еще на одном вопросе. Из года в год у нас в стране уменьшается выпуск цветных кинофильмов. Было время, когда при более скромных технических возможностях и при невысоком качестве кинопленки цветных фильмов снималось в несколько раз больше, чем сейчас. Скажем, на киностудии «Мосфильм» в 1956 году было снято пятнадцать цветных фильмов, а в 1963 году всего только два.

Когда не хотят снимать цветной фильм, то обычно говорят, что качество цветных кинопленок низкое, что работать на этой пленке трудно.

Действительно, переход на новые сорта более совершенных цветных кинопленок ДС-5 и ЛН-5 проходил довольно болезненно. Мы испытывали определенные трудности и с понижением чувствительности пленки, и с обработкой, и со стандартностью. Однако недостатки эти сейчас в основном преодолены. Чувствительность цветных кинопленок повышена и практически приближается к лучшим американским пленкам. Выпуск таких цветных фильмов, как «Встреча на переправе», «Сказка о потерянном времени», доказывает это. Хорошее качество цвета здесь бесспорно.

Уже сейчас можно говорить и об определенных успехах в массовой печати цветных кинофильмов. Растущий из года в год объем массовой печати цветных фильмокопий по гидротипному методу на Ленинградской кинокопировальной фабрике, в Московской лаборатории обработки цветных фильмов и в цехе печати Казанского химического завода, освоение новой цветной маскированной пленки КП-4 для

цветного контратипирования создают благоприятные предпосылки для дальнейшего улучшения качества цветных фильмокопий.

Однако хочется заметить, что решительно улучшить цветные пленки и качество цветных фильмокопий можно только при одном непременном условии: мы должны снимать цветные фильмы, а не бежать от них, как от чумы.

Дальнейшее освоение цвета в очень многом зависит от кинооператоров, художников и работников студийных лабораторий.

Накопленный в прошлые годы опыт съемки цветных фильмов на многих киностудиях был растерян (количество цветных фильмов в производстве резко сократилось, утратился интерес к этому делу). Надо преодолеть недоверие творческих работников к новым цветным пленкам и их нежелание делать цветные фильмы не только из-за технических трудностей, но и по «творческим» соображениям.

Тревога за состояние и дальнейшее развитие советского цветного кино продиктована прежде всего интересами зрителей, которые хотят видеть фильмы в цвете. Кроме того, надо учитывать и интересы нашего экспорта. Ведь за границей выпуск цветных фильмов возрастает из года в год. Для успешного продвижения советского киноискусства на мировом экране нужны не только широкоформатные, широкоэкранные, кинопанорамные, но также и цветные фильмы.

До сих пор многие творческие работники не хотят по-настоящему использовать в своих работах новую технику. Чем это объяснить?

Я меньше всего склонен огульно обвинять в косности некоторую часть наших режиссеров и попытаюсь высказать свои соображения на этот счет.

Во-первых, снимать цветной или широкоэкранный фильм труднее. Требуется больше усилий и времени в подготовительном периоде, сложнее процесс съемки как в павильоне, так и на натуре, наконец, когда фильм уже сделан, возникают трудности в массовой печати. При массовой печати цветных фильмов и переводе их на узкую пленку далеко не всегда режиссер и оператор бывают удовлетворены качеством копий.

Тиражирование широкоэкранных фильмов и особенно их перевод на обычный экран также имеют некоторые ограничения.

Возьмите, к примеру, стереофонический звук. Если режиссер и берется снимать широкоэкранный фильм, то упросить его записывать стереофонический звук очень трудно.

В 1962 году из десяти широкоэкранных фильмов только четыре имели стереофонический звук. В 1963 году из двенадцати картин со стереофоническим звуком только две-три.

А ведь стереофонический звук — это не просто стереофонические эффекты и трюки, которые не в каждом фильме нужны. Стереофония — это прежде всего резкое повышение качества звучания, лучшая доходчивость речи, более реалистическое решение всего фильма в целом.

В Советском Союзе раньше и лучше, чем в других странах, освоили технику записи и воспроизведения стереофонического звука. Все наши широкоэкранные кинотеатры оборудованы сложной и дорогой аппаратурой для стереофонического звучания, а фильмов со стереофонией фактически нет. Огромные средства, затраченные на оборудование студий и кинотеатров, оказались омертвленными.

Во-вторых, на производство цветных и широкоэкранных фильмов отпускается такое же количество времени, как и на обычные фильмы, что, конечно, несправедливо, так как трудоемкость всех процессов при производстве цветных, широкоэкранных, широкоформатных фильмов и фильмов со стереофонической звукозаписью значительно большая, не говоря о том, что квалификация профессий при этом также должна быть выше.

В-третьих, нет материального стимула для производства фильмов с новой техникой. В этом не заинтересованы ни съемочные группы, ни студии, так как лишние двадцать процентов к постановочным за широкий экран никак не компенсируют ни труд, ни время, затраченные съемочной группой на производство фильма.

Вот и выходит, что агитация за создание фильмов с новой техникой ничем конкретно не подкреплена, к тому же техническое оснащение на некоторых студиях имеет серьезные пробелы, нет постоянной заботы о совершенствовании и пополнении новой техникой.

Для того чтобы делать больше фильмов, связанных с новыми техническими средствами и методами, необходимо установить иные сроки для их производства, причем особо выделить фильмы со стереофоническим звуком; надо материально стимулировать съемочные группы и работников студий и за выпуск фильмов с новой техникой.

Следует разработать мероприятия по дополнительному оснащению студий недостающей и новой техникой, обратив особое внимание на выпуск новых анаморфотных объективов с фокусным расстоянием 30 и 35 миллиметров, разработанных Центральным конструкторским бюро (использование таких объективов позволяет снимать более крупные планы без искажений). Необходимо также всемерно ускорить разработку и выпуск анаморфотных объективов с переменным фокусным расстоянием.

Я не хотел бы, чтобы у читателей сложилось впечатление, что нас, инженеров и ученых, волнует

только узкотехническая сторона дела. Разговор о развитии новых видов кинематографа вовсе не есть дань моде и не относится только к технике. Он прежде всего касается искусства кино. Широкий экран и широкий формат, цвет и стереофония дают возможность по-новому снять крупные планы, интереснее строить мизансцены, позволяют шире и интереснее показать окружающий мир.

Новая техника в современных кинотеатрах, особенно когда демонстрируется широкоформатный фильм, позволяет зрителям стать словно непосредственными участниками происходящих на экране событий. Цветное изображение и стереофонический звук еще больше усиливают так называемый «эффект участия».

Вспомним показанные на последнем Московском международном кинофестивале фильмы «Вестсайдская история» и «Суд в Нюрнберге». Можем ли мы представить другую форму этих произведений? И разве использование в этих картинах новой техники не помогло решению сугубо творческих задач?

В «Вестсайдской истории» великолепный стереофонический звук. В каком из наших фильмов последних лет он использован подобным образом?

Вернемся на несколько лет назад. Еще в первые годы развития широкого экрана был сделан фильм «Товарищ» уходит в море». За стереофонический звук в этом фильме на Каннском фестивале 1956 года ему присудили международную премию, об этом писали во всей мировой прессе. Значит, даже в те годы на менее совершенной технике мы могли добиться отличных результатов.

К сожалению, приходится констатировать, что новые виды кинематографа, новые выразительные средства, которые дала техника в руки творческим работникам, до сих пор используются недостаточно.

НОВЫЕ МЕТОДЫ СЪЕМКИ

В конце 1962 года в Москве состоялся V Международный конгресс по кинотехнике, на который съехались представители двадцати стран. Девизом конгресса было будущее кинематографа. Выступавшие на конгрессе советские инженеры вместе со своими зарубежными коллегами подвели некоторые итоги в развитии кинотехники и попытались заглянуть в завтрашний день кино. Не отрываясь от реальных возможностей, мы старались определить, что же может дать в ближайшее время техника киноискусству.

Опыт советских и зарубежных кинематографистов, материалы прошедшего V Международного конгресса кинотехников позволяют прежде всего выявить тенденцию к дальнейшему «раскрепощению» киносъемочного аппарата.

Не ограничиваясь уже ставшими обычными средствами операторского транспорта (тележка, операторский кран), некоторые кинооператоры стремятся сделать съемочный аппарат еще более подвижным. Используя для этой цели различной конструкции тележки, подвешивая аппарат на специальных конструкциях к журавлям микрофонного типа, используя ручные киносъемочные аппараты с плечевыми и ручными креплениями, они добиваются весьма интересных эффектов, когда аппарат как бы «плавает» в снимаемой сцене, следуя за актерами.

Вспомним удачные съемки такими методами в фильмах «Летят журавли» (оператор С. Урусевский), «Фома Гордеев» (оператор М. Пилихина) и в ряде других.

Обогащению выразительных средств служат и операторские краны со сверхдлинной стрелой, с использованием телевизионного визира и дистанционного управления киносъемочным аппаратом.

Для съемки кадров с движения получили также применение специальные операторские лифты, различного рода эстакады и другие приспособления.

Широкое использование объективов с переменным фокусным расстоянием при съемке обычных, широкоэкранных и широкоформатных фильмов позволило режиссерам и операторам по-новому строить мизансцены и значительно упростило процесс съемки.

Конструкторская мысль упорно работает над облегчением съемочных аппаратов, уменьшением их габаритов, снижением шума. Стоит задача — создать мобильный, легкий аппарат для 35-миллиметровой кинопленки, который совмещал бы в себе свойства ручного и синхронного аппаратов. Такая конструкция даст возможность еще больше расширить изобразительные средства кинематографа.

Новые тенденции в использовании съемочного аппарата при съемке художественных фильмов отразились также и на других видах техники. Прежде всего это коснулось осветительной аппаратуры. Все большее распространение начинают получать малогабаритные осветительные приборы с новыми источниками света (лампы накаливания с иодным циклом, ксеноновые лампы, лампы, работающие с перекалом нити, и др.), размеры которых несколько больше или меньше известных кинопрожекторов «бебби». Внедрение таких приборов облегчается непрерывным повышением чувствительности черно-белых и цветных кинопленок.

Малогабаритная осветительная аппаратура, легко устанавливаемая в павильонах или в готовых интерьерах, требует меньше обслуживающего персонала, удобна в эксплуатации и перевозке, потреб-

ляет меньше электроэнергии и создает оператору дополнительные удобства при съемке.

Вполне естественно, что облегчение съемочной и осветительной аппаратуры, большая ее подвижность привели к изменению в технологии синхронной звукозаписи.

Все более широкое распространение у нас в СССР и за рубежом получает аппаратура звукозаписи на узкую 6,25-миллиметровую магнитную ленту, выполненная в виде одного или двух небольших чемоданчиков с усилителями на полупроводниках, потребляющая ничтожно малое количество электроэнергии.

При новой технике звукооператор со своим ассистентом, работающим с легким малогабаритным микрофоном, располагаются непосредственно в павильоне или на месте съемки. Отпадает необходимость в громоздких аппаратных и тонвагенах.

Опыт киностудии «Мосфильм», в течение двух последних лет широко использующей этот новый процесс звукозаписи, полностью подтвердил его преимущества для производства.

За последние годы многие режиссеры, особенно за рубежом, стараются снимать художественные фильмы вне павильонов, выходя на натуру или используя интерьеры существующих зданий. Руководит ими прежде всего желание сократить расходы на производство фильма. Однако помимо чисто материальных соображений многие объясняют это стремлением снять фильм с большей художественной достоверностью.

Выйти из павильона мастера киноискусства смогли только потому, что появились новые технические средства и новые чувствительные кинопленки. Со своей стороны, тенденция к такому методу съемки подтолкнула техническую мысль и ускорила создание новых видов аппаратуры.

КИНОПЛЕНКА

Всех кинематографистов независимо от того, творческими или техническими вопросами они занимаются, где бы они ни работали — на киностудии, на кинокопировальной фабрике или в киносети, — одинаково волнуют вопросы качества кинопленки.

Из-за недостаточной чувствительности черно-белых негативных сортов мы вынуждены применять громоздкую осветительную аппаратуру и лишены возможности снимать многие сцены при слабой освещенности на натуре и в помещениях.

При производстве цветных фильмов также не хватает чувствительности и, кроме того, сильно усложняются вопросы тиражирования цветных копий, так как до сих пор не налажен выпуск новой пленки для цветного контратипирования типа КП-4.

Качество кинопленок тормозит развитие узкопленочной профессиональной и любительской кинематографии. Зрители в кинотеатрах часто жалуются на плохое качество звука, это нужно отнести также за счет низкого качества позитивных кинопленок.

Заканчивая этот скорбный перечень неприятностей, которые мешают нормальной работе кинематографистов, следует особо подчеркнуть нестандартность фотографических свойств выпускаемых кинопленок и наличие в них механических дефектов.

Нет нужды еще и еще раз говорить, какие трудности переживают киностудии, и в первую очередь работники съемочных групп, из-за всех перечисленных недостатков и какое количество времени, средств и нервов затрачивается на киностудиях для пересъемок забракованного материала.

В нашей стране ведется большая работа по разработке новых сортов кинопленок хорошего качества и в том числе новых цветных кинопленок типа ДС-5, ЛН-5. Химические заводы, выпускающие кинопленки, дают киностудиям отдельные партии очень хорошей кинопленки, к которым нет претензий.

Попытаемся разобраться в причинах наших трудностей с кинопленкой. Что мешает выпускать только хорошую кинопленку?

Кинооператоры, использующие пленку, работники студийных лабораторий и фабрик массовой печати, ученые и инженеры НИКФИ и других технических звеньев кинематографии хорошо знают основные недостатки кинопленок. Их требования точно сформулированы и зафиксированы в многочисленных документах.

Нельзя также пожаловаться на отсутствие деловых контактов между киностудиями и химическими заводами. Кинематографисты — частые гости на химических заводах, а работники этих предприятий постоянно бывают на киностудиях.

Надо также отметить ясное понимание тех трудностей, которые испытывают кинематографисты, коллективами химических заводов в Шостке и Казани, являющихся нашими основными поставщиками, и их горячее желание улучшить качество выпускаемой кинопленки.

И все же при всех этих благоприятных предпосылках положение с кинопленкой остается неблагополучным. Есть несколько основных причин, ухудшающих качество кинопленок, причин, с нашей точки зрения, вполне устранимых.

Главным источником бед с кинопленкой является совершенно неудовлетворительное положение с сырьем для ее изготовления. Шосткинский и Казанский химические заводы не получают сырья нужных кондиций, они работают с «колес», не имея возможности отобрать, испытать и выдержать его на своих

складах. Непрерывно возникает дефицит то одного, то другого химикалия. Изготовленная пленка, вместо того чтобы вылежаться на складе определенное время и приобрести свои конечные свойства, прямо отправляется на студии и, как правило, сразу идет на съемку, так как киностудии не имеют возможности из-за непрерывного дефицита и ограниченных нормативов создать у себя технологически необходимые переходящие запасы.

Нетрудно представить, к каким печальным результатам приводит подобная практика.

Вопросы обеспечения производства кинопленок сырьем усугубляются огромным ассортиментом химических продуктов, необходимых для получения пленок. Для того чтобы изготовить кинопленку, нужны тысячи различных продуктов и химикалиев, причем потребность в них колеблется от тысяч тонн до десятков граммов, но главным требованием к ним является стандартность и чистота.

К сожалению, об этом забывают многочисленные поставщики. Они не дают кинопленочникам сырья нужного качества.

Однако дело не только в сырье, хотя сейчас это главное.

В производстве кинопленок мы сильно отстали от лучших мировых фирм также и в методах производства и в оснащении основных цехов.

Наши кинопленочные фабрики нуждаются в обновлении оборудования. Для изготовления новых, более совершенных, но и более сложных кинопленок нужны новые машины, нужна новая химическая аппаратура. Многое из всего этого нужно заново конструировать и изготовлять на заводах химического машиностроения.

Для того чтобы быстрее ликвидировать отставание в кинопленочной промышленности, необходимо уделять большое внимание развитию и оснащению экспериментальных баз непосредственно на химических заводах, изготовляющих кинопленки.

Кому же адресовать претензии за положение дел в кинопленочной промышленности?

Нам кажется, что главными виновниками являются Харьковский совнархоз, в ведении которого находится Шосткинский химический завод, и Средне-Волжский совнархоз, которому подчинен Казанский химический завод имени Куйбышева.

Беда в том, что эти совнархозы не уделяют необходимого внимания производству кинопленки, считая, что у них есть дела и поважнее. В результате заводы плохо снабжаются сырьем, отсутствует настоящее техническое руководство этими сложными химическими предприятиями, в течение многих лет задерживается ввод новых мощностей.

Совнархозы и подчиненные им химические заводы обязаны в интересах развития советской кинематографии незамедлительно устранить все эти недостатки и обеспечить непрерывный прогресс в кинопленочном производстве.

Многое для того, чтобы улучшить положение дел с кинопленкой, могут и должны сделать непосредственно киностудии, Научно-исследовательский кинофотоинститут (НИКФИ) и ряд других предприятий системы Государственного комитета по кинематографии.

Прежде всего следует расширить и форсировать научно-исследовательские работы по созданию новых совершенных сортов кинопленок.

Надо всемерно поддержать инициативу НИКФИ и киностудии «Мосфильм» по максимальному сокращению ассортимента выпускаемых кинопленок, чтобы сосредоточить внимание на создании двух-трех сортов черно-белого и одного сорта цветного кинонегатива, обладающих стабильными свойствами и высокими (современными) качественными показателями.

●

Постановка этих трех, с нашей точки зрения, весьма важных вопросов, безусловно, не исчерпывает волнующие кинематографистов проблемы. Однако эти вопросы являются «пограничными» между искусством и техникой. Вот почему хотелось бы услышать мнение режиссеров, кинооператоров, звукооператоров. Это поможет в поисках наиболее совершенных путей развития советского киноискусства.



О себе, о своем искусстве

Публикуем полученные редакцией письма кинематографистов разных стран, в которых они по нашей просьбе рассказывают о себе, о своей работе в кино, о своих творческих пристрастиях и планах. Письма, естественно, отражают субъективные взгляды их авторов, но мы полагаем, что они также дают известное представление о различных тенденциях в современном зарубежном кинематографе.

Публикация писем зарубежных мастеров кино будет продолжена.

Ален ДЕЛОН (ФРАНЦИЯ)

Благодарю вас за ваше письмо. Я очень дорожу интересом, который фильмы с моим участием могли вызвать в СССР. Очень сожалею, что из-за съемок «Черного тюльпана» я не смог приехать в прошлом году, как намеревался, в Москву.

О своих работах.

Две последние роли, которые я исполнял, настолько противоположны по своему характеру, что опыт этот явился одновременно и забавным и поучительным в отношении перехода от героя романтического в «Черном тюльпане» Кристиан-Жака (фильм плаща и шпаги, действие которого происходит на юге Франции в канун Великой французской революции) к герою очень современному, которого я играю в последнем фильме Рене Клемана «Ни цел, ни невредим».

Вскоре я начну сниматься у молодого режиссера Алена Кавалье в картине, которую я считаю одной из самых важных в моей творческой жизни, так как в ней идет речь о столкновении мужчины и женщины, разделенных очень серьезной проблемой, которая нашла свое отражение в сердце каждого француза. Я имею в виду проблему Алжира. Моей партнершей в этом фильме будет Жанна Моро.

После этого я займусь осуществлением своей юношеской мечты, снимаясь в моем первом вестерне в Соединенных Штатах.

Затем я должен буду поехать в Японию, чтобы присутствовать на Олимпийских играх. Из Японии мой путь лежит в Мексику, где я буду сниматься в картине «Наездник».

Лучшие картины последних лет и наиболее значительные актерские удачи назвать трудно, так как, честно говоря, я считаю это делом личного вкуса. Назову все же актерские работы, которые за последнее время понравились мне больше других: Берт Ланкастер в «Леопарде»; Марлон Брандо в «На набережной»; Алек Гинес в «Устами художника», Жанна Моро в «Жюле и Джиме»; Дин Мартин в «Рио Браво»; Татьяна Самойлова в «Летят журавли»; Жан Габен в «Сильных мира сего».

Я считаю актера инструментом в руках режиссера. Поэтому он должен покорно следовать его указаниям. Но настоящий режиссер, достойный этого звания, должен знать, что нет двух одинаковых актеров, следовательно, и ему необходимо применяться к темпераменту своих исполнителей, если он хочет получить от каждого максимум возможного.



В работе над ролью я пытаюсь проникнуть в образ моего персонажа: угадать его привычки, найти в реальной жизни похожих на него людей, определить круг его взглядов — и таким образом буквально влезть в его шкуру, с тем чтобы к началу съемок заботиться только о том, чтобы сыграть ситуацию, предложенную автором.

Я думаю, что телевидение — это, наверно, самое большое открытие нашего века и несравненный инструмент сближения между людьми. Бесспорным фактом является то, что произошло в последние месяцы: за похоронами президента Кеннеди и поездкой папы Павла VI в Святую Землю взволнованно следили сотни миллионов телезрителей разных национальностей, различных политических убеждений и вероисповеданий, которым телевидение вдруг открыло, что они могут одновременно приобщиться к одному чувству, вызываемому одним событием.

Примите уверения в моих самых сердечных чувствах.

Ален Делон и Даниэль Дарье в фильме «Дьявол и десять заповедей».





Александра ШЛЁНСКА

(ПОЛЬША)

Обстоятельства сложились так, что моя первая роль в кино — в фильме «Последний этап» — имела для меня огромное значение. Работая в театре, я играла до тех пор наивных молодых девушек, и преображение в беспощадную нацистку-надзирательницу в концентрационном лагере было для меня сложной задачей. Фильм, как известно, получил международное признание, а моя героиня осталась в памяти зрителей, критиков и режиссеров; я получила вслед за выходом фильма много новых предложений работать в кино.

Прежде всего эта роль позволила мне самой разобраться в тех возможностях, которых я в себе не подозревала. То, что я могу играть женщин холодных, твердых, женщин большой внутренней силы, было для меня неожиданным и, откровенно скажу, не совсем приятным открытием. Мне и до сих пор довольно часто предлагают играть подобные роли: сложилось мнение, что я специалистка в создании образов именно таких женщин. Более того, в определенный период сузили даже этот женский тип, ограничив его только образом немки. В результате, если где-нибудь в пьесе или в сценарии появлялась немка, немедленно выбиралась на эту роль Шлёнска. Я сыграла много немок и на радио, и в телевидении, и на сцене. Далеко не всегда это было для меня приятно, хотя, вероятно, в чем-то и помогло мне в профессиональном развитии. Однако наибольшую пользу мне, как актрисе, принесли все же роли разноплановые, которые мне довелось играть главным образом в театре.

Несколько лет назад я играла роль Бланш в пьесе Теннесси Уильямса «Трамвай Желание». Именно тогда передо мной впервые возникли проблемы, с которыми я раньше почти не сталкивалась. Роль Бланш открыла передо мной новые перспективы, убедила меня в том, что я могу играть и совсем иные роли — играть женщин болезненно чутких, впечатлительных, слабых, в чем-то даже стоящих на пороге неврастении. Эта пьеса помогла мне сломать выработавшийся типаж.

В кино у меня было мало возможностей, чтобы воплотить сложные образы с богатым внутренним содержанием. Поэтому-то с таким интересом встретила я предложение сниматься в «Пассажирке» Анджея Мунка, хотя внешне эта роль укладывалась как будто в амплуа «немок в мундирах». Более всего сценарий привлек меня своей современной частью, дополнением которой была ретроспективная часть — то, что происходило двадцать лет назад в лагере. Трагическая смерть режиссера Мунка привела к тому, что основой фильма стала именно ретроспективная часть, которую он успел отснять. Таким образом, я успела сыграть только жестокую мучительницу в мундире, хотя и в ней я искала психологическую сложность. Вообще сложность характера — то, что меня сейчас особенно интересует, будь то классическое произведение или современное, воплощает ли оно философскую, политическую или моральную проблематику.

Хотелось также рассказать о трудностях, встретившихся при съемках фильма. «Их будний день» («История одной ссоры»), где я играю роль женщины, которой изменяет муж. Обычная, казалась бы, ситуация, но внезапно оказалось, что эта так называемая «жизненная» роль необыкновенно трудна для исполнения. Моя героиня из тех женщин, которых мы все время встречаем в жизни, хорошо их знаем, хотя почти уже не замечаем, именно в силу того, что они «примелькались». Работа над такой ролью мучительна, кропотлива и в конечном счете неблагодарна. Сама по себе роль не несет возможности создания большого яркого образа, и работа над ней редко бывает оценена. А в то же время именно такие фильмы, то есть драмы из современной жизни, назовите их даже, если хотите, мелодрамами, отвечают самым жизненным общественным запросам. Они выполняют важную функцию. Они могут формировать вкус публики, могут быть носителями определенных познавательных и воспитательных ценностей. Вот почему я так волнуюсь, приступая именно к таким «неблагодарным» ролям.

Хочу поделиться с вами еще одной проблемой, которая волнует меня как актрису. Мне кажется, что многим из нас свойствен определенный «перебор» в навязывании своей точки зрения на характер, созданный автором. Именно в этом случае могут возникнуть недоразумения, неверные толкования, ошибки. Ведь то, что является нашим собственным «я», может не соответствовать характеру и личности героя. Необходимо большое терпение, своего рода самоограничение, чтобы работу над ролью начать с исследования, может быть, даже с подробного анализа того, что сам автор вложил в данный образ. Эта работа должна вестись как бы «со стороны». И только потом в рамки основной конструкции можно «вмонтировать» собственные размышления, свое вѝдение образа. Впрочем, есть актеры, которые могут так подать свою индивидуальность, что воплощаемый образ отходит на второй план и роль становится не ролью, а, скорее, выражением внутренних и внешних характерных черт актера. Посмотрев один-два спектакля (или фильма) с участием актера такого плана, мы осознаем, что перед нами, по существу, один и тот же человек, только в разных ситуациях, в разных костюмах. Должна признаться, даже при очень большой и интересной индивидуальности меня подобного рода актеры не удовлетворяют. Актер меня интересует лишь в том случае, если он, несмотря на всю свою индивидуальность, в каждом образе другой. Таким был, например, Жерар Филип. Индивидуальность, в конечном счете, всегда сохранится, коль скоро она существует.

Мне кажется, что значительное влияние на развитие моего актерского мастерства имела педагогическая работа. Она требовала от меня конкретизации, определения законов нашей профессии, о которых мы хотя и знаем, что они существуют, но редко «пропускаем их через себя», применяя на практике. Работая с учениками, я открыла много интересного и для себя, многому научилась.

А ведь именно то, что у нас, по существу, очень мало возможностей, чтобы формулировать, анализировать и проверять свои теоретические соображения, и приводит чаще всего к спорам с режиссерами. По сути дела, каждый подлинный актер имеет склонность к режиссуре. И это в значительной степени отражается на взаимном сотрудничестве актера с постановщиком. Чем крупнее актерская индивидуальность, тем больше склонности к аналитическому мышлению, тем более трудным «сырьем» для режиссера является актер. Только сейчас я хорошо начала понимать склонность многих режиссеров, особенно кинорежиссеров, отдавать роли предпочтительно молодым актерам. Режиссеру значительно легче навязать свою точку зрения молодому, неопытному актеру или актрисе.

Подлинное сотрудничество режиссера и актера основано прежде всего на умении точно определить для себя идейную ценность данного произведения. Разумеется, не меньшую роль играет и подход к отдельным образам, сценам, ситуациям и т. д. Однако творческие споры по этим вопросам могут привести к желанному результату только в том случае, если ведут их люди, ставящие перед собой единую цель.



Барбара КРАФТУВНА

(ПОЛЬША)

Роль, подобная той, какая выпала мне в фильме «Как быть любимой», должна стать для всякой актрисы одним из самых больших переживаний в ее творческой биографии. Речь прежде всего идет о характере этой женщины, о ее внутреннем облике, ее трудной судьбе и личной жизни. Эта роль принесла мне полное удовлетворение во всех отношениях — и если говорить о работе с режиссером и если принять во внимание общение с превосходным литературным материалом. Для писательской манеры Казимежа Брандыса характерны лаконичность и умение точно мыслить. Это относится и к сценарию фильма «Как быть любимой». В нем имеются сцены, где я произношу всего несколько слов, но их подтекст и сама ситуация полны истинного драматизма.

Совместную работу с режиссером Войцехом Хасом, у которого я снималась и в других фильмах (например, «Золото»), я считаю одним из наиболее интересных событий в своей актерской деятельности. Наши репетиции — явление само по себе весьма редкое в кино — были неустанным поиском, экспериментом, не омрачаемым мыслью о сроках премьеры.

В фильме «Как быть любимой» Хас посвятил мне много внимания. Попади я к менее опытному режиссеру и в менее сплоченный коллектив — не знаю, удалось ли бы мне создать что-нибудь ценное. Хас детально обсуждал со мной, как, впрочем, и с другими актерами, сцену за сценой, нередко обращаясь за примером к жизни или литературе. Из этих бесед ясно вставала концепция роли, причем режиссер определял не саму ситуацию, но ее характер, функцию образа, а не то, как актер должен играть. Остальное, в общем, добавлялось самим актером, в зависимости от его изобретательности и возможностей. Часто Хас признавал мою правоту и принимал во внимание мои аргументы, нередко мы избирали компромиссные решения. Иногда — в особо спорных случаях — он снимал два варианта той или иной сцены, чтобы убедиться, какая трактовка лучше.

Моя подготовка к роли выглядит на разных этапах по-разному. Вообще-то я люблю работать с партнером, так сказать, «на живую нитку», то есть не заучиваю дома текст наизусть, а учу его, репетируя с партнером. У меня развита зрительная память: заучивание текста только зрительно, с листа, может мне мешать в начальной стадии работы. Зато в непосредственном контакте с партнером, на основе наблюдения и взаимной реакции возникает некая живая ткань роли, даже если мы оба не знаем как следует текста. Ибо именно в этот момент мы оба начинаем интенсивно думать о том, что следовало бы сказать, и хотим на основе уже сказанного или известного нам логически довести сцену до конца. Лишь потом мы сравниваем возникшие у нас во время репетиции мысли с пьесой или сценарием.

Несколько месяцев назад я закончила съемки в фильме «Жара» Казимежа Куца. На сей раз это была комедия. Сценарий ее написали авторы популярной телевизионной передачи «Кабаре старших панов» — два «старших пана» Еремии Пшибора и Ежи Васовский. Их юмор и остроты являют собой весьма специфический жанр. Действие фильма происходит в городе, откуда из-за невероятной жары уезжают на лето городские власти, передав бразды правления двум «старшим панам». Эти последние немедленно отправляются с целью контроля «на места» и, включившись в обычную жизнь города, естественно, встречаются (как и положено в сатирическом произведении) с целым рядом различных типов. Поскольку стоит жара, происходят достаточно странные вещи и странными выглядят герои фильма. Так что комедия эта — не типичная сатира в ее традиционном понимании. В ней много своеобразной поэтики и лиризма.

Я играю в фильме барменшу из молочного бара «Млечный путь», который посещают все персонажи картины. Это и очень жизненный образ, очень лирический, и одновременно это искусственная, немного марионеточная фигура. По существу, это обычная девушка, которая способна раздражаться и стукнуть кулаком по столу; в то же время она постоянно действует несколько искусственно, точно кукла из сказки для взрослых. И я рада, что мне удалось в течение сравнительно короткого срока (один год) сыграть два столь непохожих образа. После фильма «Как быть любимой» работа в картине «Жара» стала отличной разрядкой и новой пробой сил. Теперь я с тревогой ожидаю оценки зрителей.

Между этими двумя фильмами я сыграла в «Их будием дне» («История одной ссоры») Стибора-Рыльского небольшую характерную роль молодого врача, приятельницы героя, роль интересную и яркую, которая, собственно, облегчила мне резкость перехода от драмы к комедии.

О каких ролях я мечтаю? Просто я люблю, как и все, наверное, играть хорошие роли. Если бы мне сейчас предложили сыграть в интересном фарсе, я охотно согласилась бы, но с не меньшей радостью я сыграла бы в глубоко драматической или даже трагической пьесе. Еще до недавнего времени мое амплуа в принципе ограничивалось комедийными характерными ролями. Но за многие годы работы в театре у меня было время и возможности испробовать свои силы также и в драматических ролях. Пробы эти решили мою дальнейшую судьбу, убедили режиссеров в том, что я могу играть роли психологически интересные и сложные. Это определило также и мое выступление в фильме Хаса «Как быть любимой».

Сейчас я играю в Варшавском Драматическом театре Ольгу в пьесе М. Горького «Дачники». На телевидении же я выступаю в последнее время главным образом в музыкальных передачах. Так уж получилось, что я часто исполняю песенки (в основном в «Кабаре старших панов») и даже танцую (пантомима Кароля Шимановского «Мандрагора»). Хотя, впрочем, я сыграла в телевизионных передачах и ряд других ролей (в том числе Элизу в «Пигмалионе» Шоу и королеву в «Стакане воды» Скриба).

Серьезное значение имела для меня работа на радио. В радиостудии актер вынужден особенно тщательно обдумывать трактовку каждого слова, поскольку здесь действует только слово и нельзя помочь себе мимикой или жестом. Все в основном сводится к внутреннему накалу переживания, к степени сосредоточенности. Понимание этого очень помогло мне при записи песен для радиопередач, телевидения или на пластинки. Больше того, опыт этот в известной мере пригодился мне и в работах над киноролями, особенно во время постановки фильма «Как быть любимой». Ведь героиня этого фильма неоднократно ведет двойной монолог: внутренний, комментирующий или ретроспективный, и «внешний», вытекающий из данной ситуации, из действия, происходящего в данный момент.

Недавно я согласилась также выступать в эстрадном литературном кабаре. В нем используются всевозможные формы легкого жанра — от песенок и скетчей до монолога, — которые служат для актера отличным тренировочным упражнением, школой установления непосредственного контакта со зрителем. С театральной сцены этот контакт устанавливается иначе, чем с эстрады; в последнем случае он носит более естественный, я бы даже сказала, почти интимный характер. Ибо ведь не только актер, но и вообще всякий человек держит себя иначе (порой даже не сознавая этого) в зависимости от того, с кем и при каких обстоятельствах он разговаривает.

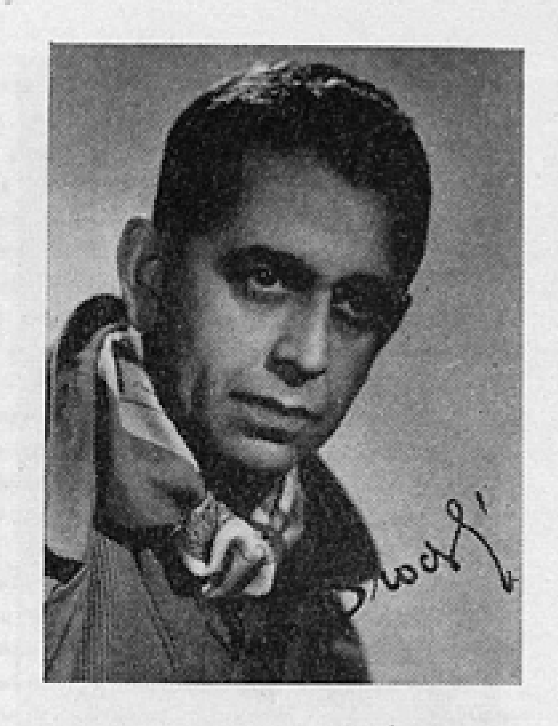
Поэтому-то мне думается (впрочем, не только мне), что все виды актерского творчества — театр, эстрада, кино, телевидение, радио, — все это для нашей профессии огромное благо. Прежние поколения не имели таких возможностей. Их уделом была только сцена, на которой нередко разыгрывалась драматическая борьба из-за роли. Нам известно об этом из рассказов старших коллег и из литературы, сами же мы находимся в более счастливом положении. У нас есть возможность пробовать свои силы и развивать свои способности всесторонне, возможность более точного самоопределения и большей отдачи, большего развития. Мы можем переключаться с одной роли на другую: утром репетировать в театре, днем на телевидении или радио. И потому нам, пожалуй, гораздо меньше грозит опасность рутины. Впрочем, разумеется, одни только возможности не гарантируют сами по себе достижений.

Успех, движение вперед в искусстве возможны лишь в результате огромной, кропотливой, буднично-серой работы.

Яна БРЕЙХОВА,
Властимил БРОДСКИЙ

(ЧЕХОСЛОВАКИЯ)





Уважаемая редакция!

Я и мой муж, актер Властимил Бродский, одновременно получили ваши письма. Подумав, мы решили ответить на заданные вами вопросы вместе, тем более что в наших ближайших творческих планах многое совпадает.

В последнее время я снималась в трех фильмах: в ГДР в телевизионном фильме «Другой рядом с тобой», в картине режиссера Курта Гофмана (ФРГ) «Замок Грипсхольм», а затем в «Доме на Капровой улице» — тоже Гофмана. Последний фильм был совместной постановкой чешских и западногерманских кинематографистов. Сейчас я снимаюсь в чешской комедии «Кларнеты», которую ставит Ян Рогач, и готовлюсь к съемкам в картине «Мужество в будни».

У Властимила список ролей будет несколько длиннее за счет его работы в театре. Впрочем, он расскажет об этом сам.

— В последнее время в театре я сыграл три довольно большие роли: Бонди в спектакле «Война с саламандрами» по роману Чапека, Гонзу в пьесе Дитла «Несчастный случай» и Каца в «Похождениях Швейка». В кино последней моей работой была роль учителя в фильме «Вот придет кот». В ближайшее время мне придется несколько меньше работать в театре, так как мне предстоит сыграть три роли в кино. Мы уже сказали, что планы на будущее у нас примерно одинаковые. Как и Яне, мне предстоит играть в фильмах «Кларнеты» и «Мужество в будни». Кроме того, я готовлюсь к съемкам в фильме «Белая женщина», который ставит З. Подскальский по рассказу Карела Михала. Сценарий очень хорош, и я думаю, работать будет интересно.

О фильме «Мужество в будни» нам хотелось бы рассказать несколько подробнее. Его ставит Эвальд Шорм — молодой режиссер, последователь очень близкого нам течения — чешского «синема верите». Мы с нетерпением ждем начала съемок и заранее радуемся этой творческой встрече.

Направление «синема верите» интересно не только новой техникой съемок, благодаря которой характер изображаемого максимально приближается к документальности. Это направление не безразлично и к образу. Вопрос заключается не только в том, чтобы создать определенный рисунок образа, воплотить определенный замысел, но и в том, чтобы актер мог сжиться с образом, естественно передать свои собственные чувства и из мозаики этих чувств создать роль. Она создается как бы сама собой. Но под руководством режиссера роль становится красочнее.

Нужно сказать, что в современном кинематографе, как нам кажется, задачи, стоящие перед актером, ощутимо меняются. Чтобы его игра не обесценивалась, не теряла воздействия на зрителя, необходимо, чтобы актер искал новые средства выражения. Очень важно поэтому, когда актер работает с режиссерами, идущими в авангарде сегодняшнего кинематографа. Это оказывает на него благотворное влияние, заставляет совершенствовать свое актерское мастерство. Продлевается жизнь таланта, его воздействие на зрителя усиливается.

Правда, молодые чешские режиссеры охотнее работают сейчас с непрофессиональными актерами. Это относится к Ирешу, Хитиловой, Форману и другим, фильмы которых с большим успехом демонстрируются на наших экранах. Само по себе это стремление вполне оправдано и чрезвычайно показательно. Но в то же время нам думается, что это все же только эпизод, увлечение, которое несомненно обогатит практику кино, но которое все-таки останется крайностью. Потому что фильм, как бы он ни стремился слиться с действительностью, все же остается «стилизацией», отображением действительности. А это в свою очередь неумолимо предполагает известную «стилизацию» и в правдивости актерской игры.

Мы об этом много говорили после просмотра фильма «Черный Петр» Формана. В этом фильме покоряет исполнитель роли отца, покоряет своей жизненностью, предельной правдивостью. Но все же где-то его достоверность переходит границы правды художественной. Например, паузы в его монологах. Это вполне реальные паузы между отдельными мыс-

лями. Но они протекают в нормах реального времени, что нарушает стилистику фильма, так как в кино время существует в концентрированной форме. И если эта жизненная реальность переносится в фильм такой, как она есть, то действие начинает казаться затянутым. А это некинематографично.

Мы убеждены, что молодая школа режиссеров вернется к актеру. Конечно, всегда останется в кино область, для которой использование непрофессиональных актеров будет вполне естественно. Например, фильмы этнографические. Но если говорить о фильмах с определенным законченным сюжетом, то там, наверное, лучше все-таки использовать актера.

О наших лучших ролях?

Нам представляется, что трудно говорить о самой важной роли в развитии актера. Все роли важны для него. Просто с некоторыми из ролей актер сживается больше, больше их любит.

Начав отвечать совместно на ваши вопросы, мы не предвидели некоторых трудностей. Поэтому иногда приходится передавать перо друг другу. У Яны есть свои соображения по этому вопросу.

— Я хочу сказать, что в кино есть известная опасность, когда актера из года в год приглашают на одноплановые роли. Я начала работать в кино с шестнадцати лет. И мне, как правило, давали играть роли наивных девушек. Достаточно назвать такие фильмы, как «Стремление», «Майские звезды». Поэтому, если вспомнить мои первые десять фильмов, то больше всего я люблю роль в картине «Пробуждение». Здесь мне пришлось создать совсем иной характер. Эта роль помогла мне выявить в себе какие-то новые творческие возможности.



Яна Брейхова в фильме «Другой рядом с тобой»

Каких актеров мы любим более всего?

Мы оба очень любим Яна Вериха. Каждая его новая работа всегда очень интересна и значительна. Из западных киноактеров лучшими нам представляются Жанна Моро и Моника Витти.

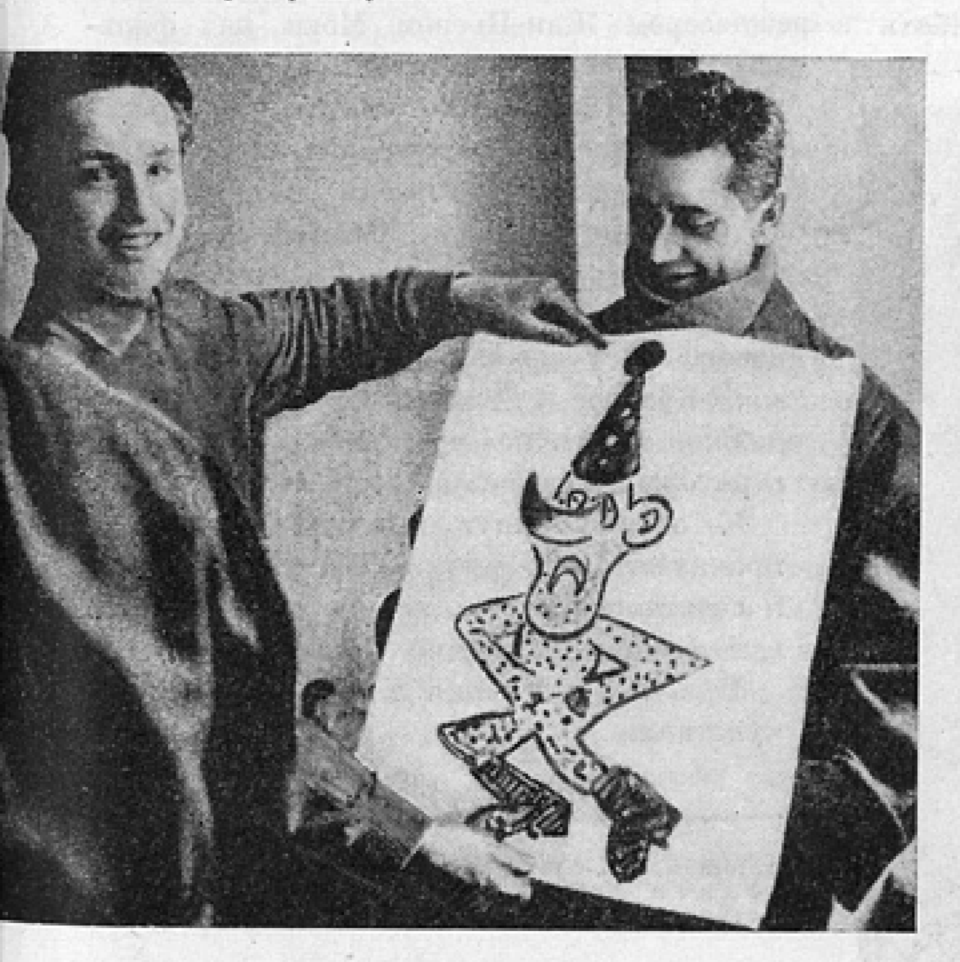
Наши пристрастия в области литературы, музыки, живописи, спорта?

Мы считаем, что каждый художник стремится постичь и усвоить для себя то, что способствует развитию его творческой индивидуальности, помогает ему в работе, соответствует его интересам. Думается, что у актера интерес к тому, что его окружает, должен быть исключительно разносторонним, так как он в своей работе должен уметь передать самые различные оттенки чувств и мыслей самых разных людей.

Поэтому иногда с одинаковым рвением приходится постигать и «непередовую» философию Канта и изучать последнюю страницу спортивной газеты. Мы думаем, что профессия актера — это одна из немногих профессий, при которой мало обращаться к какому-нибудь одному специализированному источнику. Актер должен черпать из многих источников.

Заканчивая свое письмо, мы, пользуясь случаем, передаем наилучшие пожелания всем вашим читателям, всем советским кинозрителям.

Властимил Бродский (справа) в фильме «Вот придет кот» сыграл роль учителя





БУРВИЛЬ (ФРАНЦИЯ)

Я получил ваше любезное письмо и с удовольствием отвечаю на вопросы, которые вы мне задали.

Из числа моих актерских работ наибольший интерес представляют для меня роли в фильмах «Через Париж», «Ноэль Фортюна», «Все золото мира», «Веские доказательства» и в одном из моих последних фильмов — «Странный прихожанин».

Фильмов, которые мне по душе, разумеется, немало, но самый любимый из них «Баллада о солдате». Я нахожу эту картину замечательной со всех точек зрения: как в отношении режиссуры, так и по актерскому исполнению.

Для успеха фильма необходима прежде всего дружная работа всех его создателей, необходимо полное взаимопонимание и дружба между постановщиком и актерами.

Что касается меня лично, то по мере того как передо мной ставят определенные задачи, я стараюсь как можно глубже проникнуть в них, подробно обсуждаю с режиссером и партнерами все, что мне кажется нужным. Обычно все это происходит в дружественной атмосфере.

В живописи я отдаю предпочтение Вламинку, с которым имел счастье быть лично знакомым. Любимые писатели: из современных — Марсель Эме, из классиков — Мариво. Что касается музыки, то, будучи по натуре оптимистом, я люблю музыку легкую, веселую, такую, которая приносит радость. Очень ценю Россини.

Люблю все виды спорта, но обязанности по работе не оставляют мне времени заниматься спортом регулярно. Во время последнего отпуска, который я проводил на Лазурном берегу, я с радостью обнаружил, что мне доставляет удовольствие подводное плавание. Это потрясающе.

О телевидении. Это великолепное техническое открытие, которое позволяет широкой публике быть в курсе мировых событий во всех областях жизни — художественной, политической и т. п.; но я считаю, что если имеешь счастье быть известным по кинематографу, следует очень мало показываться по телевидению: если зритель слишком часто видит тебя на маленьком экране, он не испытывает больше желания пойти посмотреть на тебя в кино или в театре.

Планы. Их множество. Прежде всего работа с режиссером Жан-Пьером Моки над фильмом, условно названным «Страх» (по роману Жана Рея «Город невыразимого страха»). Затем «Люсьенна и мясник» по роману Марселя Эме, который будет ставить Клод Отан-Лара. После этого мы с режиссером Алексом Жоффе приступим, быть может, к исполнению своего заветного замысла — съемкам фильма «Красное и белое», действие которого должно частично происходить в России и который хотелось бы снимать в Москве.

Я очень тронут интересом, который проявляют ко мне советские зрители, и счастлив ответить на вопросы, которые вам угодно было мне задать.

Примите уверения в моих дружеских чувствах.



Бурвиль и Колетт Кастель в фильме «Все золото мира»

Норман УИЗДОМ (АНГЛИЯ)



Хорошие кинокомедии в последнее время появляются значительно реже, чем раньше. На мой взгляд, это объясняется в основном трудностью их создания. Веселая и умная комедия требует гораздо более тщательного осмысления и более подробной разработки, чем, скажем, драма.

Все труднее становится находить свежие комедийные сюжеты. Немалую роль тут играет телевидение. Через его посредство публика имеет возможность знакомиться с великими комедиями, созданными нашими предшественниками, соперничать с которыми современным сценаристам часто не под силу.

Я полагаю, вы согласитесь, что старые картины Чаплина представляют собой непревзойденные образцы комедийного искусства. Должен сказать, что я не упускаю ни единого случая посмотреть фильмы Чарли Чаплина, перед талантом которого преклоняюсь.

Пожалуй, все вышесказанное может служить ответом на вопрос относительно восприятия широкой публикой комедий, созданных двадцать пять—тридцать лет назад. Лучшие из них по сей день доставляют наслаждение зрителям, и кинотеатры, где они демонстрируются, всегда полны.

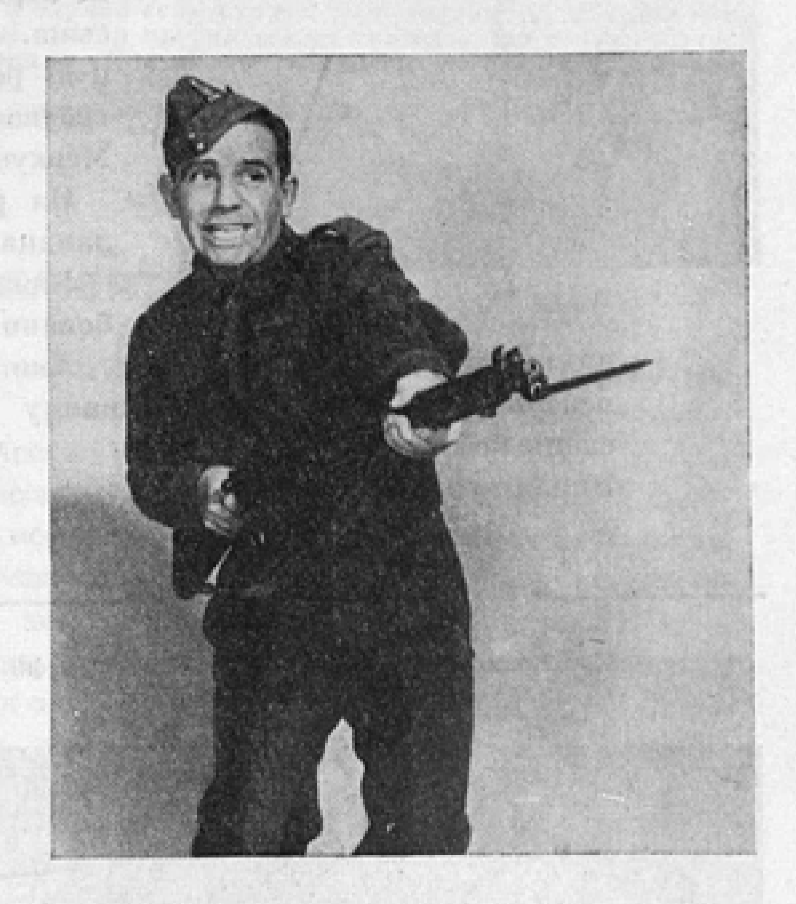
Что касается дальнейших тенденций в развитии комедии, то я считаю, что публика никогда не перестанет любить непритязательную, грубоватую клоунаду. Ведь, честно говоря, нет ничего смешнее, чем хорошо отрепетированная и тщательно продуманная клоунада. С другой стороны, за последнее время как будто наметился поворот к менее очевидному, более тонкому юмору. Выразителями этого направления являются, например, Кэри Грант и Джек Леммон.

Я недавно закончил работу над моим двенадцатым фильмом «Все в свое время». Съемки заняли три месяца, и сейчас фильм уже вышел на экраны. Я имел честь показывать этот фильм сотрудникам советского торгпредства в Лондоне и их семьям. Это был чудесный вечер, пронизанный духом истинно русского гостеприимства. За две недели до этого я был на приеме в советском посольстве и беседовал с послом г-ном Солдатовым. В результате нашего разговора и состоялся просмотр моего фильма в торгпредстве.

Работу над следующим фильмом я начну летом этого года. Он будет сниматься на студии «Пайнвуд».

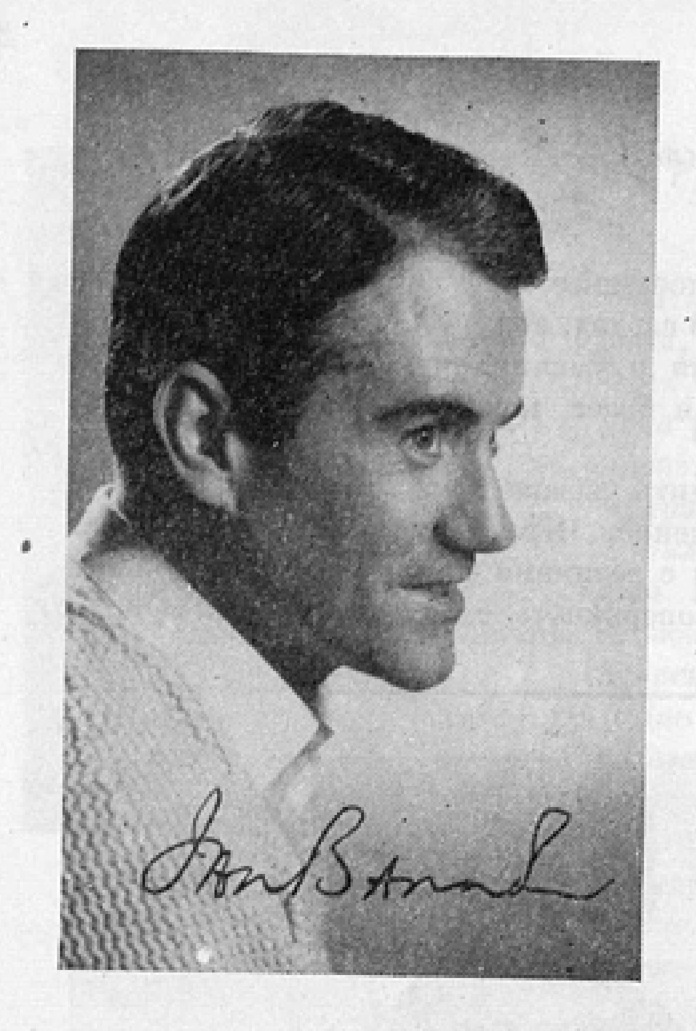
Прошлым летом я и моя семья отдыхали в Сочи и Ялте и надеемся, что нам представится возможность еще раз посетить вашу страну.

Шлем читателям вашего журнала самые лучшие пожелания.



Норман Уиздом в фильме «Мистер Питкин в тылу врага»





Иэн БЭННЕН (Англия)

Задача художника состоит в том, чтобы отобразить жизнь во всей ее полноте, быть может, даже несколько в более яркой и насыщенной форме, чем это имеет место в действительности. Впрочем, вряд ли кто станет отрицать, что в реальности самой по себе заключены драматические коллизии, не уступающие по своей силе и выразительности тем, которые способно создать самое гениальное воображение.

Что касается моих любимых ролей, то, если говорить о сцене, к ним принадлежат недавно сыгранные мною роли в пьесах Юджина О'Нила «Продавец льда грядет» и «Долгий путь в ночь». В первой из них я играл роль Хики, во второй — старшего сына. Я люблю также одну из своих последних работ — заглавную роль в пьесе Фредерика Ардена «Танец сержанта Масгроува». И, конечно, шекспировские роли — Гамлет, Яго, Меркуцио.

Из ролей, сыгранных в кино, более всего люблю роль шотландца в фильме «Станция 6, Сахара».

Каждая новая роль — это всегда новые искания, новые требования. Не стоит поэтому слишком часто оглядываться назад, на калейдоскоп своих пусть даже удавшихся ролей. Вечное беспокойство, непрестанные искания, стремление к возможному совершенству — вот что придает жизненную силу актерскому искусству.

Наилучшие пожелания.

Иэн Бэннен (слева) в роли Макдуфа в фильме «Макбет»

Редакция нашего журнала обратилась к Фрэнку Капре, выдающемуся американскому режиссеру, создателю таких всемирно известных кинокомедий, как «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Мистер Дидс переезжает в большой город», «Мышьяк и старое вино», «Это случилось однажды ночью» и других, с просьбой поделиться своими размышлениями о комедийном жанре в кино США. Через некоторое время мы получили от него письмо, в котором он писал:

Хоть я и люблю комедию, меня парализует страх, когда ко мне обращаются с просьбой написать о ней или обсудить проблемы, связанные с ней. Мы смеемся или улыбаемся десятки раз в день, но когда нас спрашивают, почему мы смеемся или в чем причина нашего смеха, слова застревают у нас в горле.

И все же в течение ближайших двух недель я попытаюсь написать статью для вас. Приступаю к этому с трепетом — я ведь не присяжный критик. Сотворить ребенка значительно легче и во много раз приятнее, чем подвергнуть его психоанализу.

Искренне ваш Frank Capra

Вскоре Фрэнк Капра прислал нам свою статью вместе с сопроводительным письмом, в котором просил, в случае если статья нам подойдет, напечатать ее полностью, без сокращений. Автор просил также указать, что статья написана им специально для журнала «Искусство кино» и не может быть перепечатана без его письменного на то согласия.

Публикуем полный текст присланной нам статьи.

Фрэнк КАПРА

Разучились ли мы смеяться?

«Луковица может заставить людей плакать, но еще предстоит изобрести овощ, который мог бы заставить смеяться».*

У театральной маски два лица — Трагедия и Комедия, и между ними — вся жизнь. По размеру маски одинаковы, но в последнее время Трагедия важничает и хохочет в центре общего внимания, а Комедия дуется и плачет на кухне, где снимают кожуру с луковиц.

У нас слишком много Лиров, Макбетов, Яго и слишком мало Чаплинов, Дэнни Кейев, Фернанделей. Откуда же вся эта печаль? Разве люди не хотят так же много смеяться, как они смеялись прежде?

Конечно, хотят. Смех — один из величайших даров человека. Смех — это меч в руках человечества против тирании, щит против лишений, защитник, спасающий нас от умопомешательства.

Нет, если в мире сейчас меньше смеха, то ответственность за это несем мы, так называемые творческие работники. Ведь именно мы призваны быть Галахадами** и Сирано, разящими копьями насмешек и презрения жадных, напыщенных, глупых.

Беда в том, что у многих из нас пропадает желание сражаться за права человека. Мы начинаем посвящать себя одиночным целям. Формировать людей по заданному шаблону. Вместо литературы мы пишем трактаты: религиозные, идеологические, политические, лоббистские и даже личные.

Я совсем не хочу сказать, что перо, кисть и кинокамера все еще не используются в целях защиты человеческого достоинства. Слова «перо могущественнее, чем меч»* по-прежнему справедливы, если художник сражается за то, что его совесть считает п р а в д о й.

Но я чувствую, что происходящее вокруг все сильнее и сильнее сводит роль художника к роли агента по рекламе, надувающего воздухом много воздушных шаров, к каждому из которых прилеплена этикетка «Правда».

А поскольку задача Комедии не надувать воздух, а очищать его — маска Комедии вянет, в то время как маска Трагедии процветает.

Я не исключаю себя, давая эту общую оценку художникам. Явление это повсеместно.

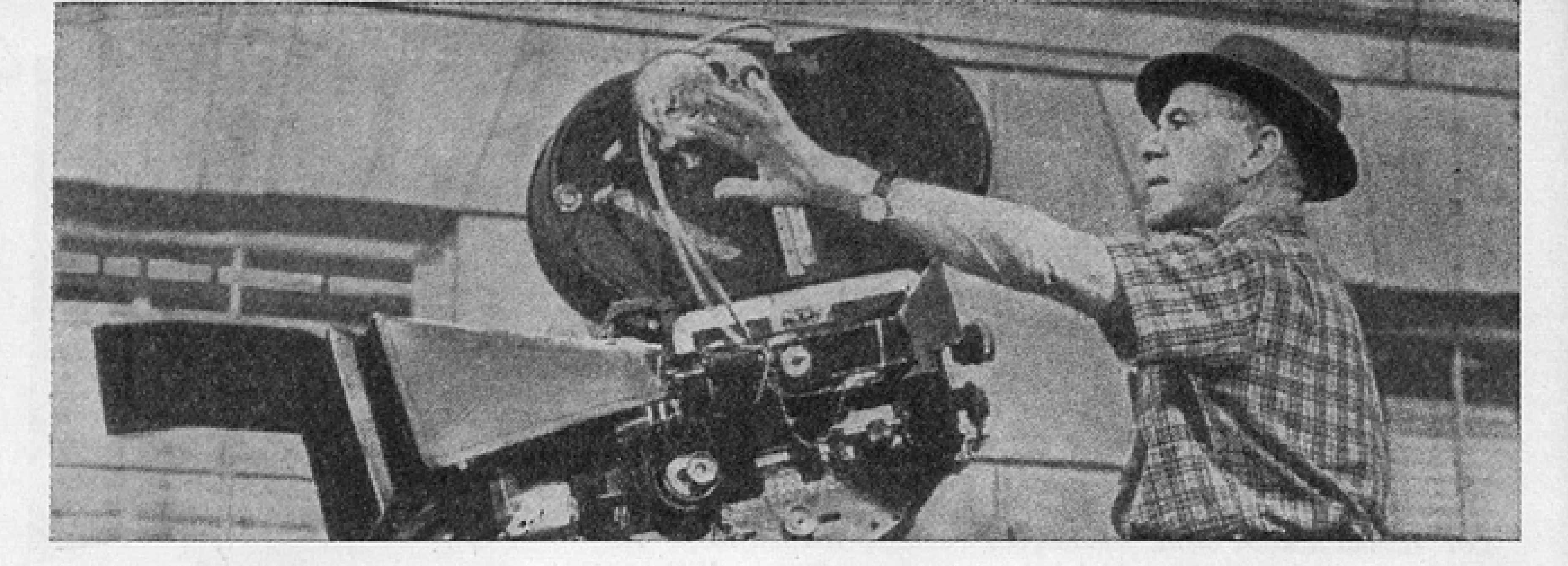
ЧТО ЖЕ ТАКОЕ СМЕХ? НАПОЛЕОН У ТЕЛЕФОНА

Даже если мое суждение о Комедии только частично справедливо, в чем дело? Сама ли Комедия переживает закат или юмористы работают вполсилы? Прежде всего, что же такое комедия? Что заставляет людей смеяться? Не знаю, что может быть более трудным для анализа. Причины смеха так же хрупки, как мечты. Стоит их коснуться, и они исчезнут.

*Широко известное и часто цитируемое в США выражение, автор которого, как сообщают американские источники, не установлен. (*Все примечания к статье Фрэнка Капры принадлежат редакции.*)

**Один из рыцарей Круглого стола в преданиях о короле Артуре.

* Из пьесы Бульвера-Литтона «Ришелье» (действие II, карт. 2).



Фрэнк Капра

Вот как некоторые прославленные остроумцы сражались с этим предметом, пытаясь найти определение ему.

«Способность смеяться отличает человека от всех других созданий».

Джозеф Аддисон

«Смех — это шифровальный ключ, с помощью которого мы расшифровываем человека до конца».

Томас Карлейль

«Комедия стремится представить человека хуже, а трагедия — лучше, чем он есть на самом деле».

Аристотель

«Только человек настолько мучительно страдает, что ему пришлось изобрести смех».

Ницше

«Один шаг над возвышенным создает смешное... один шаг над смешным снова создает возвышенное».

Томас Пейн

«Сатира... должна вскрывать гноящиеся раны человеческой продажности; ...докапываться до омертвевшей плоти и обнаруживать корни».

Джон Дей

«Сатира своего рода зеркало, в котором зрители обнаруживают лица всех и каждого, кроме своих собственных...»

Джонатан Свифт

«Когда первый младенец в первый раз рассмеялся, смех лопнул на тысячи кусочков, и они рассыпались повсюду — так появились феи».

Джеймс Барри

«Мой способ шутить — говорить правду».

Бернард Шоу

Шутка, юмор, смех — это надежда, обещание, свет солнца, аромат, благоухание, оживляющие дни земного странствия человека.

Какой скучной, пустой, какой бессмысленной и безнадежной стала бы жизнь без смеха. Как злобно подшутили бы над человечеством, если бы светочи разума были погашены и лишенные чувства юмора гитлеры стали королями.

Смех... что же это такое? Кто может проникнуть в тайну радуги, оскала химеры, ужимок шута; в тайну солнечного восхода и снежных пиков; в тайну улыбки Моны Лизы и духа карнавального веселья; свадебной ночи юных новобрачных и первого крика новорожденного?

Что же такое смех?.. это внезапное, взрывчатое, благотворное, почти непроизвольное высвобождение энергии счастья?.. ...этот журчащий, гортанный, нечленораздельный крик радости, который только люди могут издавать и только люди понимают?.. то, что растапливает ненависть, врачует больных и объединяет человечество в единое товарищество, в котором место только людям?

Не первобытный ли это непокорный крик против демонов ужаса, голода, болезней и смерти? Может быть, смеясь, человек посылает ко всем чертям печаль, слезы и горести? А может быть, смех это божество, напоминающее человеку, что он самовлюбленный, глупый Нарцисс?

Забавно, что пять величайших юмористов, заставивших мир захлебываться от смеха, были священниками — Рабле, Стерн, Скаррон, Свифт и Сидней Смит.

Человек—единственное из всех животных, которое может смеяться и обладает душой. Может быть, смех и душа состоят в родстве?

Доказывалось, что человек смеется потому, что обладает памятью, чувством истории; у животных этого нет. Человек помнит, как все должно происходить; если происходит по-иному, он смеется.

К примеру, Наполеон, который снимает телефонную трубку и приказывает своим генералам покорить Москву, был бы смешон. Мы знаем, что телефона у него не было. Русские смеялись бы еще громче. Они помимо того знают, что Москва так и не покорилась Наполеону. Животные вообще не усмотрели бы в этом шутки.

В этой теории комедии есть свой резон. Но ведь мы улыбаемся и смеемся, когда люди рождаются, женятся, влюбляются, справляют праздник урожая и при многих других нормальных событиях, которые происходят как положено.

Нет, смех нечто более глубокое и серьезное, чем простой анахронизм, эксцентричность, дурацкий колпак бродяги.

Циники могут сказать, что мы смеемся оттого, что сама жизнь — шутка; что маска великана-людоеда, которую носят дети в канун дня Праздника всех святых, и есть настоящая правда. Тот, кто не циник, скажет, что матери смеются, глядя на эту маску, ибо они счастливы, зная, что правда — не в ней.

Чувствуйте смех, познавайте его, наслаждайтесь им! Анализируют и анатомируют его пусть другие, только не я! Это дело критиков. А я хочу по-прежнему смеяться и стараться рассмешить других.

КРОВЬ, ПОТ И СЛЕЗЫ ШУТА. КАЖДАЯ ЭПОХА ИМЕЕТ СВОИХ ДУРАКОВ

Разрешите рассказать кое-что из опыта моей жизни, целиком отданной ремеслу шута, жизни, полной «крови, пота и слез»*, посвященной невообразимой задаче заставлять зрителей смеяться, задаче всегда трудной, очень редко приводящей к успеху; задаче, с которой гораздо чаще просто «справляешься» и которая, к несчастью, слишком часто оказывается не по силам. Прежде всего для меня смех — это свойственный и понятный всем людям звук, означающий обычно: «я люблю тебя».

«Истинный юмор возникает не столько в голове, сколько в сердце... Сущность его —любовь».

Томас Карлейль

Любовь и смех кажутся неразделимыми. Понаблюдайте за какой-либо группой людей, восхищающихся новорожденным младенцем. Лица всех присутствующих без исключения светятся улыбками. Малейшее движение ребенка заставляет их хохотать.

И совсем не обязательно, чтоб это был детеныш человека. Новорожденный котенок, птенец или верблюжонок действуют на нас точно так же. Почему? Потому что мы любим новорожденных, любим невинность, любим *жизнь*.

Я по опыту знаю, что зрители не станут смеяться над чем-нибудь или над кем-нибудь, кто им не по душе. Но если вы завоюете их любовь, рассмешить их уже гораздо легче.

Вот как сказал об этом великий юморист Гилберт из содружества Гилберт и Салливен**:

«... общепризнанному остряку достаточно сказать «передайте горчицу», и все уже покатываются со смеху».

Эта формула очень хорошо подходит к моим собственным комедиям. Мои «злодеи» — люди жадные, трусливые, жестокие, напыщенные, лицемерные. Они смеются только над несчастьями других. Жизнь для них — яблоневый сад, и яблоки принадлежат им.

Мои «герои» — люди бескорыстные, добрые, жалостливые, смелые. Жизнь для них — яблоневый сад, а они удобряют почву. Их прежде всего любят, а уж потом над ними смеются. Зритель должен сначала проникнуться к ним симпатией, прежде чем смеяться вместе с ними.

Это справедливо даже для сатиры, когда зрителей приглашают смеяться *над* персонажем, который зло высмеивается. И если остроумец, который высмеивает этого персонажа, сам не завоюет *любви* зрителя, потерпит провал и сама сатира.

Мы имели яркий тому пример в годы, когда комедия процветала на радио. Фред Аллен был едким остряком с очень смешным материалом. Джек Бенни был остряком добродушным, и материал у него был далеко не такой смешной и едкий.

Но радиослушатели чувствовали себя «ниже» Аллена и «выше» Бенни. Результат: Фред Аллен давно исчез из радиопередач, а Джек Бенни все еще любимейший комик. Один взывал к уму, другой — к сердцу слушателей.

Кстати, история комедии начинается с сатиры. Первоначальные и типичные формы этого искусства зародились в древней Греции. Оно называлось греческой или аттической комедией. В развитии ее было три периода.

1. *Древняя комедия*. Это был самый древний период, на протяжении которого в комедии высмеивали живых людей, называя их на сцене настоящими именами. То было начало театральной комедии; цель: исправлять глупости своего времени.

Если некая «шишка» Николас Паппас публично вел себя как дурак, какой-нибудь актер, называя себя Ником Паппасом, одеваясь, как Ник Паппас, и разговаривая, как Ник Паппас, доводил зрителей до колик, вышучивая и высмеивая Ника Паппаса на сцене.

Нравилось ли тогдашним «шишкам», когда их всенародно высмеивали? Отнюдь нет!

Но только примерно к 400 году до н. э. они ухитрились сообразить, что необходимо принять закон, запрещающий называть на сцене настоящие имена. И поэтому возник новый период под названием

2. *Средняя комедия*. В этот период комики могли одеваться, как Ник Паппас, говорить,

---

* Это выражение, представляющее собой несколько видоизмененную цитату из «Бронзового века» Байрона (песнь XIV), стало популярным с 1939 года, когда его употребил Уинстон Черчилль в своем обращении к английскому народу в начале второй мировой войны.

** Гилберт — автор многочисленных комедий, пользовавшихся огромным успехом в Англии и США в конце XIX века; Салливен — автор музыки к ним.

как он, высмеивать его действия, но не могли называть себя Ником Паппасом.

Но прошло всего 50 лет, и напыщенные паппасы поняли, что зрители все равно опознают их и смеются над ними, хотя актеры и не могли называть себя Никами Паппасами. Так возник третий период:

3. НОВАЯ КОМЕДИЯ. Были приняты новые законы, обязывающие, чтобы и имена и характеры были вымышленными. И вот начиная с 350 года до н. э. мы живем с законами о «клевете» и «вторжении в личную жизнь», которые защищают живущих дураков — мишень для сатиры — от опознания современниками.

Но к счастью для комедии, дураки относятся к таким категориям и типам, которые легко опознать, даже если имена и происшествия совсем иные. И кроме того, к счастью для комедиографов, каждая эпоха имеет своих дураков.

Итак, через греков и римлян, через Данте и Боккаччо, через Чосера, Сервантеса и Шекспира, Мольера, Бальзака и Мопассана, через Чехова, через цирковых клоунов, через Гилберта и Салливена, через Чаплина, Китона и Ллойда и до сегодняшних кинофильмов Комедия была занята своим делом — «исправлять глупости своего времени».

НАЧАЛО РАБОТЫ. «ЧЬЕ ИМЯ СТОИТ НА ВОРОТАХ?»

Работать в кино я начал у Мак Сеннета. Он был котельщиком в прошлом, этот суетный раблезианец, чьи кистоунские полицейские и аппетитненькие купальщицы заставляли весь мир кататься со смеху.

Существует легенда, что он редко читал книги, но зато пел басом в приходском хоре. Некоторые глубокомысленные остряки утверждают, что он заразился бациллой кинематографа на одной из профсоюзных вечеринок: профсоюзный босс заставил его крутить ручку проекционного аппарата. Видимо, только его волосатая лапа могла привести в движение эту допотопную бетономешалку и не онеметь при этом навсегда.

Как бы то ни было, этот веселый крестьянин из ирландцев на заре кинематографии отправился в Голливуд и стал снимать то, что казалось смешным ему,— фильмы с дикими ковбойскими забавами и хорошенькими женскими ножками. Такое сочетание сделало его Королем Комедии.

Список кинозвезд, начинавших у него, читается, как справочник «Who's Who»: Чаплин, Лэнгдон, Ллойд, Китон, Тюрпин, Джоан Кроуфорд, Мейбл Норман, Глория Свенсон, Кэрол Ломбард и бесчисленное множество других, кто стал или почти стал звездой экрана.

Мак Сеннет испытывал злобное недоверие к писателям и всем прочим, кто читал книги. Его фирма помещалась в четырехэтажном здании, в квадратной башне. На первом этаже располагался он сам и табельщики, прочие служащие — на втором, на третьем — бухгалтеры, а сценаристы помещались отдельно — в большой комнате на самом верхнем этаже.

Комната состояла из сплошных окон; обстановка — из жестких стульев и лавок, на которых уснуть было невозможно. Этажи в этой «башне Эдендаля» соединялись между собой крутой лестницей. Сценаристы приходили в девять утра, взбирались на верхотуру, спускались в двенадцать, поднимались в час, спускались в шесть.

...глубокомысленные остряки утверждают, что Мак Сеннет заразился бациллой кинематографа на одной из профсоюзных вечеринок: профсоюзный босс заставил его крутить ручку проекционного аппарата



В течение дня Сеннет несколько раз неожиданно проскальзывал вверх по лестнице в одних носках посмотреть, «работают» ли его писатели. Работать для него означало сидеть и сосредоточенно думать. Если он заставал вас спящим или читающим газету, он указывал на ворота и говорил: «Вон!»

И вот мы, сценаристы, изобрели способ не быть им пойманным и уволенным. При потворстве главного плотника студии мы нарастили на полдюйма одну из ступеней лестницы на полпути к нам. Это срабатывало превосходно.

Как бы бесшумно ни крался Сеннет по лестнице, он неизбежно сбивал себе большой палец на высокой ступеньке, и его громкое чертыхание будило нас. Год за годом он спотыкался и обнаруживал всех своих писателей погруженными в мысли — карандаши так и летали. Год за годом мы мирно спали. Год за годом его спотыкания и проклятия будили нас. Когда же наконец Сеннет все-таки обнаружил это, он хохотал так, что стекла дрожали. Таков был Сеннет.

Если, поспорив с Сеннетом о какой-нибудь сцене, вы начинали брать верх, он указывал на вывеску у ворот и спрашивал: «Чье имя стоит на воротах?» Вы почтительно отвечали: «Ваше, мистер Сеннет». И больше не о чем было спорить.

Однажды я предложил гэг — одно из колес у двуколки ходит туда-сюда на оси и каждый раз чуть не отваливается. Сеннет сказал: «Не смешно». Но я сделал вещь абсолютно запрещенную — по секрету поделился своими соображениями с режиссером картины. Режиссеру моя выдумка понравилась, и он снял этот гэг. Когда Сеннет увидел это на очередном просмотре готовой продукции, он взорвался. Он призвал меня и, протыкая в моей груди большие дырки своими громадными пальцами котельщика, сказал: «По-вашему, это смешно? Я докажу вам, что нет. Я возьму вас на просмотр со зрителями».

На просмотре зрители, глядя на шутку с колесом, ревели и держались от смеха за бока. Когда мы выходили из театра, я раздумывал, какую бы за это попросить надбавку к жалованью. Но лицо Сеннета было багровым от ярости. «Чье имя стоит на воротах?» — заорал он. «Ваше, мистер Сеннет»,— я пытался скрыть свое торжество. «Да, мое! Вы уволены!»

Но быть уволенным Сеннетом не означало слишком большой беды, если вы знали Сеннета. Нужно было только в девять утра объявиться в своем самом старом костюме и прохаживаться мимо ворот до шести вечера с видом голодным и измученным. Сеннет исподтишка следил за вами из своего окна. После трех дней такого «покаянного» пикетирования привратник говорил: «Мистер Сеннет интересуется, что случилось, почему вы не входите?» И вы, счастливый, взлетали на четвертый этаж, чтобы присоединиться к прочим «узникам Эдендаля».

Практически каждый служащий студии, начиная с привратника и до звезд вроде Чаплина, в то или иное время «увольнялся», потом «гулял у ворот», а затем возобновлял работу как ни в чем не бывало. Смешными были не только фильмы Сеннета. Смешным был и он сам.



...кистоунские полицейские...



...и аппетитненькие купальщицы Мак Сеннета заставляли весь мир кататься со смеху.



Пусть зрители знают больше, чем знает Тюрпин, и все, что он делает, будет смешным.

...маленький Лэнгдон с его вечно озадаченным видом заблистал, как метеор, на кинематографическом небосклоне...



МОЖЕТ ЛИ ЧЕЛОВЕК ДУМАТЬ И СМЕЯТЬСЯ ОДНОВРЕМЕННО? ПОПАСТЬ В ТОЧКУ!

У Сеннета был грубый, но практический девиз, который он вколачивал в наши писательские головы: «Не старайтесь умничать. Когда зрители думают, они не могут смеяться». Иными словами, человек не может думать и смеяться одновременно. Разум и смех несовместимы.

«Сделайте так, чтобы зрители знали больше, чем актеры, и вы получите смешную ситуацию»,— говаривал он нам. «Если Тюрпин удирает от полицейского и думает, что преуспел в этом, покажите зрителям, что полицейский поджидает его с дубинкой за углом. Если то, что Тюрпин в последнюю минуту налетит на полицейского, будет неожиданностью и для него и для зрителей,— это вызовет только один взрыв смеха. Пусть зрители знают больше, чем знает Тюрпин, и все, что он делает, будет смешным. И еще больший хохот последует, когда Тюрпин налетит на полицейского».

Примитивно? Да, но остроумно. Древние греки употребляли изысканный прием, чтобы «зрители знали больше, чем актеры». Ведущий выходил на сцену и читал зрителям короткую пьеску, которую актеры не читали и не слыхали. Потом выводили актеров, им говорили кто они: «вы — богатый отец, страдающий язвой, а вы — ленивая дочь и т. д.» После этого им велели играть пьесу, которую они никогда не слыхали.

Чем больше актеры приближались к тексту и ситуациям, которые были известны зрителям, тем сильнее им аплодировали. Чем дальше уходили актеры от прочитанной зрителям пьесы, тем сильнее были крики негодования. Это было самым великолепным участием зрителей в игре. Испробуйте это как-нибудь на ваших многолюдных праздниках искусств. Это очень смешно.

Кинорежиссером я стал впервые благодаря Гарри Лэнгдону. В одном пустеньком водевиле у Лэнгдона была крохотная, незначительная комедийная роль. Он играл терпеливого, маленького мужа, который пытается починить забарахливший внезапно нелепый комичный «форд», в то время как его сварливая жена, сидя в машине, покрикивает на него. Сеннет нанял Лэнгдона и поручил мне и еще одному сценаристу придумывать для него всякие потешные истории. Когда мы увидели Лэнгдона, мой друг расхохотался: «Только бог способен сделать комика из этого печального маленького цыпленка». Я вскочил и сказал: «Вот-вот!» — «Что вот?» — «То, что ты только что сказал. Только бог может ему помочь. Давай-ка сделаем из него невинного маленького эльфа, который не видит зла, видит во всем одно

добро... и единственный его союзник — бог, нечто наподобие солдата Швейка!»

При таком подходе маленький Лэнгдон с его вечно озадаченным видом заблистал, как метеор, на кинематографическом небосклоне; его стали сравнивать с Чаплином. Ему предложили великолепный контракт на съемки в полнометражных комедиях. Он принял его с условием, что режиссером и сценаристом буду я.

С Лэнгдоном я сделал три работы, имевшие шумный успех: «Топ, топ, топ», «Сильный человек» и «Длинные штаны».

Так я стал совершенствоваться больше в комедии «характеров», чем в комедии «шуток». Я обнаружил, что скорее можно заставить смеяться над теми, кого любишь, чем заставляя комика просто смешно оступаться и сыпать шуточками и анекдотами.

Другое важное комедийное изобретение для кино, которое я узнал у Сеннета и усовершенствовал впоследствии, — «реагирующий персонаж». Оперные знаменитости постоянно нанимают платных «клакеров», чтобы в конце сольных арий они начинали хлопать, вызывая всеобщие аплодисменты. «Реагирующий персонаж» служит тем же целям, но менее явно. Это изобретено целиком в кино.

Трюк состоит в том, чтобы ни одна комедийная сцена не обходилась без доверчивого, здравомыслящего, но ничем не выделяющегося соглядатая (он символизирует аудиторию), который пытается разобраться в том, что видит и слышит. Реагаж «реагирующего персонажа» — своего рода спусковой крючок для усиления зрительского смеха.

Наверно, самая старая шутка на свете это та, когда комика спрашивают: «Кто эта дама, с которой я видел вас вечером?» — а комик отвечает: «Это не дама, это моя жена». Но даже и эту избитую шутку можно освежить, если врезать рядом с комиком «реагирующий персонаж» — его жену.

И я твердо усвоил еще один касающийся комедии трюизм: как только зрители начинают чувствовать, что актер «выше» их, смех становится жидким. Комик, который позволяет з р и т е л я м чувствовать себя «выше» него, вызовет больший взрыв смеха при том же комедийном материале. А комик, который при этом заставит еще и полюбить себя, выжмет из комедийной сцены все что только можно.

В комедии существуют простейшие технические правила, и я уверен, что все актеры знают их. Искусством в комедии является «попадание в точку в нужное время». Овладеть этим удается редко. С этим рождаются. Это просто значит «делать или говорить то, что нужно, в точно нужное время и при нужных обстоятельствах».

Умение «попасть в точку» — это то, что в искусстве отличает профессионала от любителя — для



...фильму «Это случилось однажды ночью» были присуждены все пять главных Оскаров. (в главных ролях Клодетт Кольбер и Кларк Гейбл)

подлинного мастера комедии это необходимейшее качество.

Нет ничего печальней, чем любитель, который, не умея попасть в точку, делает несъедобную кашу из хорошей пьесы. Люди, от рождения способные попадать в точку, составляют хорошую компанию. Когда они говорят, они кажутся более остроумными, чем на самом деле.

При попадании в точку обычные слова, такие, как «апельсины» или «бананы», могут вызвать взрыв смеха. Возьмите хоть старую шутку, когда надменный дворянин в позументах вызывает на дуэль простого крестьянина. Дворянин высокомерно спрашивает: «Какое оружие вы выбираете?» Крестьянин способен вызвать смех любым единственным словом, например, ответив — «помидоры» или «губки». Много будет смеху или мало, зависит от того, попадет ли крестьянин вовремя в точку.

ПРОБЛЕМА ЗЛОДЕЕВ. А-БОМБА И Б-БОМБА

Общепризнанно, что кинофильм «Это случилось однажды ночью» открыл в комедии «новую эру». Это преувеличение. Но этим фильмом я помог изменить «соотношение элементов» в современных комедиях.

На протяжении сотен, возможно, и тысяч лет фабула комедии всегда вмещала в себя четыре основных элемента: герой... героиня... злодей... комик; классическая четверка.



С помощью Роберта Рискина я сократил классическую четверку до тройки, объединив героя и комика в одном лице. Я использовал этот трюк и раньше, и не я один, но с тех пор как фильму «Это случилось однажды ночью» были присуждены все пять главных Оскаров (лучший актер, лучшая актриса, лучший фильм, лучший сценарий, лучшая режиссура; до сих пор это единственный фильм, завоевавший все пять премий), новое соотношение привлекло внимание всего света.

Я использовал это соотношение во всех своих последующих комедиях: «Бродвейская афиша», «Мистер Дидс переезжает в большой город», «Вам этого с собой не унести», «Мистер Смит едет в Вашингтон», «Познакомьтесь с Джоном Доу», «Мышьяк и старое вино», «Жизнь прекрасна», «А вот и жених», «Дыра в голове» и «Карман, полный чудес». Такие кинозвезды, как Гейбл, Купер, Стюарт, Грант, Кросби, Синатра, Джин Артур, Стэнвик, Бетт Дэвис, добавили к своему звездному облику новое измерение — юмор.



Единственный значительный фильм, в котором я не прибегнул к новому соотношению, — «Потерянный горизонт», представлявший собой мистическую драму.

В годы, предшествовавшие второй мировой войне, потихоньку произошло другое изменение в «соотношении» персонажей. Когда американские кинофильмы начали идти на экранах всего мира, «отрицательные персонажи» стали проблемой.

Сила воздействия фильмов всегда поражает даже тех, кто их делает.

Если мы делали картины, в которых отрицательными персонажами были африканцы — либо жители Южной Америки, либо французы, либо лица любой другой национальности, — эти страны бурно протестовали. Они начинали бойкотировать все фильмы производства той американской компании, которая их оскорбила. Так родилась «экономическая» цензура.

Чтобы не потерять заграничный рынок, мы стали прибегать только к своим доморощенным американским злодеям. Тогда начались внутренние трудности. Если отрицательным персонажем у нас был доктор, возражали медики, если адвокат — все юристы кричали: «Мерзость!», так же поступали профсоюзные



Сверху вниз:
«Американское безумие».
«Вам этого с собой не унести».
Джеймс Стюарт и Джин Артур
«Познакомьтесь с Джоном Доу».
Гэри Купер и Барбара Стэнвик

боссы, банкиры, политические деятели, министры, если кого-либо из их клана показывали в невыгодном свете. Родилась цензура лоббистов.

Чтобы никого не оскорблять, наш американский злодей должен был не иметь предков, не иметь родины, быть богатым, белым, не имеющим определенных занятий бесполезным повесой — бутафорским мифом, никому не страшным и бессмысленным. Не удивительно, что критики всех стран стали презрительно отзываться об американских фильмах, как «фальшивках», «пустых», «бессмысленных». Только Дисней и в ус себе не дул: его отрицательные персонажи были животными, а животные в кино не ходят, не то бы студию Диснея пикетировали члены «Лиги защиты волков».

Так вот, рассказывать что-либо в кино без отрицательных персонажей нельзя. И поэтому создатели фильмов вновь открыли давнишних всеобщих врагов всего человечества: Безумие, Бедность, Болезни, Войну. Их ненавидели и боялись все, и они стали идеальными отрицательными персонажами. Из личности отрицательный персонаж стал превращаться в идею, состояние рассудка или в условия жизни.

Истории о «врачевании души» с неизбежностью расплодили целые табуны своих «отрицательных персонажей» — потерю памяти, навязчивые идеи, нимфоманию, убийство, геноцид, гомосексуализм, фрейдизм, внутриутробизм, наплевизм и все прочие реальные или придуманные «измы» мусорной* или «пессимистической» школы.

Как только открыли крышку этого ящика Пандоры, из яиц «злодеев с психологией» стали с восторгом вылупляться все новые и новые злодейства. Оковы персональной ответственности были сброшены, и все грехи стали виной кого-то другого. Распутство, убийство, жестокость, изнасилование, грабеж перестали быть аморальными. Несчастные правонарушители были просто «больны». И это новое «искусство» стало заполнять экраны. Ореол славы заблистал над головами молоденьких преступничков.

В Италии бушевали крикливые женщины с немытой шеей и грудью, не умещавшейся в блузке. Нет, они не хотели становиться проститутками. Но они, видите ли, были просто вынуждены доставать драгоценную жевательную резинку у americanos — ведь дома сидело десять малолетних братьев и больной, жирный дядя.

---

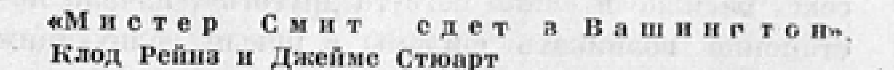
* Мусорной школой (ash-can school) называют в американском литературоведении группу писателей начала XX века, рисовавших в своих произведениях преимущественно грязные стороны жизни больших городов.



«Дыра в голове»



На съемках фильма «Карман, полный чудес». Слева направо: Фрэнк Капра, Бетт Дэвис, Эдвард Дж. Робинсон



«Мистер Смит едет в Вашингтон». Клод Рейнс и Джеймс Стюарт



Французы с галльской логикой держались старого доброго секса. Они не могли создать А-бомбу и поэтому изобрели Б-бомбу и назвали ее Бардо.

В Японии молодые головорезы убивали, грабили, насиловали и винили во всем «атомную лихорадку».

На экраны Англии семенящей походочкой вышли гомосексуалисты и томно замахали своими носовыми платочками на зрителей. Столь мало хороших актеров могли получить работу, что Питеру Селлерзу приходилось играть все роли.

В Индии копировали Голливуд, только добавляли десятки песен и танцев.

В России беда одно время заключалась в том, что было слишком мало удобрений и слишком много Сталина.

А шведы, будучи нейтральными, никого винить не могли, так что они попросту отбросили сюжет и предоставили зрителям каждому по-своему понимать их фильмы. Критики тоже не могли разобраться в этих фильмах и поэтому назвали их «искусством».

В Соединенных Штатах мы и впрямь поглупели. Мы взвалили всю вину на свою дорогую старую Матушку! Бородатые битники проклинали в своих песнях жизнь, потому что, видите ли, мамочка, когда они еще были в ее темном чреве, сказала: «Да не брыкайся же ты так!»

Молодой здоровяк, предводитель шайки гангстеров, заявил, что он убивал потому, что видел, как его мама потрошила цыпленка, и яйцеголовые эксперты, водрузив на нос солидные очки, все как один разжалобились и сказали: «Бедный, бедный мальчуган!» Любители рок-н-ролла заявили, что они занялись этим потому, что мамаша играла как-то на ступеньках кухни с мороженщиком в кошки-мышки.

Весь этот идиотский период нашел поистине бессмертное воплощение в одном фильме, где американский актер сталкивает в лестничный пролет инвалидную коляску, в которой лежит его больная мать, и... хохочет.

Но из этого сумасшедшего сумбура, где смешались секс, насилие и «вина кого-то другого», начали постепенно возникать фильмы с новым волнующим и увлекательным соотношением персонажей, где Герой или Героиня сливаются со Злодеем. Людские недостатки и достоинства ведут теперь свою извечную борьбу в душе одного персонажа. Добро и Зло борются за Душу человека. Наступает зрелость. Движение идет сегодня по направлению к Гамлетовым пропорциям.

Возникают полнокровные фильмы, которые особенно по душе актерам — ведь меньше шансов провалить роль, в которой сочетаются Робин Гуд с Макбетом. Навострили уши и актрисы, завидев роли, где сочетаются Иезавели с Полианнами*, — даже те из актрис, которым не под силу было сыграть каждую из этих ролей поодиночке.

Идет ли по этому новому направлению и комедия? Пожалуй что, нет, или, лучше сказать, пока еще нет. Мы создали несколько комедий, в основном из американской жизни — легкую романтическую ерунду. Нам предстоит еще глубоко проникнуть в натуру человека, как это делали Сервантес или Ростан. Нам еще предстоит смешать этого нового «Героя-Злодея» с Комиком. Мы, впрочем, уже достаточно приближаемся к этому, как, например, Джерми в «Разводе по-итальянски» и Уайлдер в «Квартире».

ЛЮБИТЬ И СМЕЯТЬСЯ — ЕСТЕСТВЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ЧЕЛОВЕКА

Я, да и многие другие американские режиссеры любили высмеивать те или иные эксцессы американской политической и общественной жизни. Американцы любят смеяться над самими собой — что, помоему, повсюду является отличительной чертой цивилизации.

Но когда Гитлер обрушил на мир сатанинскую проповедь ненависти, он растворил ворота Ада и выпустил демонов Войны, Голода, Чумы и Смерти! Под черным флагом Страха четыре всадника все приближались, приближались... и гром их копыт все еще отдается в наших сердцах и заглушает Голос Комедии.

Нельзя смеяться над тем, что любишь, когда то, что ты любишь, кровоточит. Так, на мой взгляд, развитие американской социальной комедии было остановлено страхом... страхом перед войной... страхом перед столкновением двух противоборствующих систем... страхом перед пигмеями-гитлерами... страхом, что у человека не хватит здравого смысла, чтобы выжить.

Ненависть — дитя страха, и наоборот. Единственное противоядие против них — любовь. Комедия — дитя любви как в жизни, так и на сцене.

Будем ли мы снова смеяться над собой. Конечно, будем. Перестаньте кормить страхи страхами, и они умрут от голода. Любить и смеяться — естественное состояние человека. В один прекрасный день мы перестанем прислушиваться к сеятелям страха, докажем свое врожденное братство и снова услышим Голос горлицы**. Пусть этот день придет поскорее.

---

* Полианна — героиня одноименного романа (1913 г.) американской писательницы Элинор Портер — воплощение скромности, житейского оптимизма и доброты.

** «Голос горлицы слышен на нашей земле» — из «Песни песней».

С той же просьбой, что и к Фрэнку Капре,— поделиться размышлениями о комедийном жанре в его творчестве — мы обратились и к одному из популярнейших английских актеров Питеру Селлерзу. Питер Селлерз не впервые выступает на страницах нашего журнала: во втором номере за 1963 год мы опубликовали его статью, написанную по нашей просьбе к столетию со дня рождения К. С. Станиславского, где Селлерз писал о том огромном воздействии, которое оказало на него учение великого реформатора театрального искусства.

Питер СЕЛЛЕРЗ

Размышления о комедии

Комедия, как и трагедия, при своем зарождении носила ритуальный характер и сохранила его до сих пор. Мир комедии — это идеальный мир, где добро в конце концов торжествует, а зло наказано. Это мир, в котором маленький человек Чарли Чаплин в «Золотой лихорадке» находит золото и становится миллионером и в котором негодяй Черный Ларсен погибает в снежной лавине.

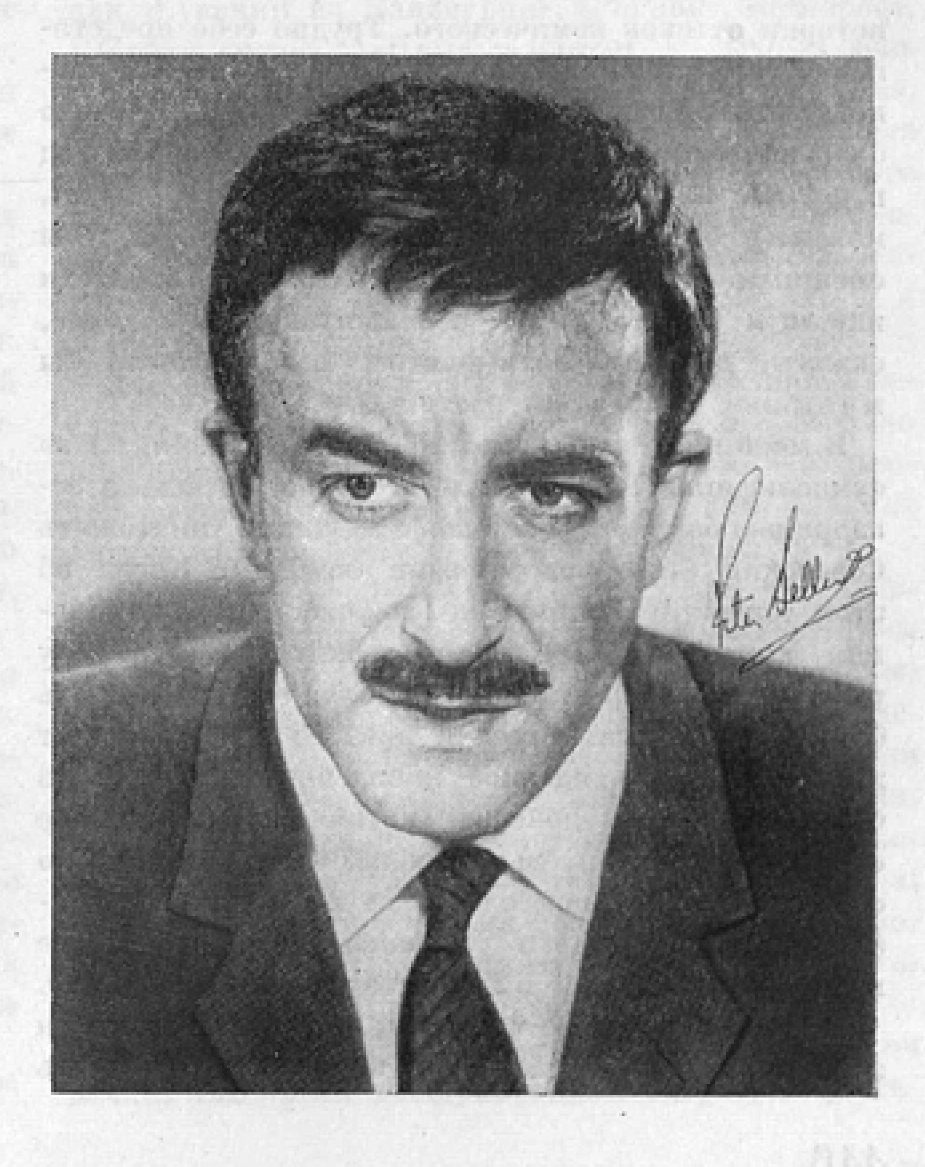
В мире комедии окружение человека не враждебно ему, как в «Короле Лире», не безразлично, как у Достоевского, а полно благожелательности. Какие бы фантастические формы оно ни принимало, оно подчиняется строгому моральному кодексу и требует от нас соблюдения правил этого кодекса. Правила эти различны в разные эпохи и у разных народов. В эпоху королевы Елизаветы англичане находили сумасшествие смешным. Несправедливые по современным понятиям злоключения Мальволио в «Двенадцатой ночи» были вполне справедливы для англичан XVI века. Французы особенно в XVII столетии (но до какой-то степени и сейчас) считали, что нет ничего смешнее обманутого мужа. Последнее время англичан, по совершенно непонятным соображениям, очень веселят убийства.

Комедия требует участия зрителей в совершаемом ритуале, а жесткие правила морального кодекса внушают им, что происходящее на сцене справедливо, и запрещают испытывать сочувствие к жертве. Не может быть и речи о сочувствии Черному Ларсену, которого уносит лавина, или надутому сановнику, падающему в открытый люк. Подобные бедствия — соль комедии, и зрители так и воспринимают их.

В комедии Бергмана «Улыбки летней ночи» два человека играют в так называемую русскую рулетку. Это дикая, но и чрезвычайно смешная сцена. Каждый раз, когда взводится курок и револьвер приставляется к виску, у нас перехватывает дыхание. Курок нажимают — один раз, второй, третий, но выстрела не происходит. Мы облегченно смеемся, но слегка разочарованы. И вот на четвертый раз гремит выстрел: мы буквально заливаемся хохотом от радости, что нас все-таки не обманули. Мы сознаем, что на экране творятся безобразия, но мы этого и хотели: в аристотелевом смысле, мы приняли участие в свершении ритуала. Револьвер, разумеется, был заряжен холостыми патронами, и жертва лишь оглушена, но серьезно не пострадала. При этом открытии мы как бы просыпаемся. Мир таков, каким был всегда и каким должен быть, но наша потребность в комическом удовлетворена.

Комедия оперирует большими величинами, и события в идеальном мире комедии — крупные события. Дух комического заложен в экстравагантном и

«Розовая пантера»





«Боже праведный»!



«Доктор Стрейнджлав, или Как я перестал беспокоиться и полюбил Бомбу»



«Миллионерша»

возмутительном. В прошлом году в Англии произошел следующий случай: грабители напали на почтовый поезд и скрылись — по крайней мере, до поры до времени — с тремя миллионами фунтов стерлингов. Сама наглость этого преступления и громадные размеры украденной суммы придают всей этой истории оттенок комического. Трудно себе представить, чтобы такое могло произойти в густо населенной, высокомеханизированной и в общем довольно благонамеренной стране. Точно такой же эпизод в фильме из жизни американского Дикого Запада, может, и был бы захватывающим, но не был бы смешным. С другой стороны, если бы грабители нашли в поезде лишь небольшую сумму денег, скажем, двадцать пять фунтов, мы не могли бы в глубине души ими восхищаться.

В моей последней комедии «Доктор Стрейнджлав» сумасшедший американский генерал посылает эскадрилью бомбардировщиков с заданием уничтожить Советский Союз водородными бомбами. Когда об этом узнают в Вашингтоне, возникает парадоксальная ситуация. Президент звонит по телефону русскому премьер-министру, умоляя его уничтожить бомбардировщики. Русский премьер предупреждает президента, что ядерное нападение на Советский Союз приведет в действие автоматический прибор огромной разрушительной силы. Ситуация сама по себе очень страшная, однако отчасти сами масштабы бедствия, отчасти сознание, что это все не взаправду, делают ее в какой-то степени и смешной.

В духовном складе человека, к счастью, заложен элемент, который дает нам возможность сводить страшное к смешному. Фильм «Великий диктатор», потрясающая сатира Чарли Чаплина на Гитлера и Муссолини, а также сочиненные во время войны английскими солдатами слова к маршу «Полковник Пугало» высмеивают фашистов и тем самым лишают их страшного ореола. Все мы прибегаем к шутке, чтобы подбодрить себя в трудную или опасную минуту. Нет такого зла, которое было бы неуязвимо для насмешки.

В комедии всегда находилось место для грустного клоуна, и в первых кинокомедиях было много трогательных сцен, которые так удавались Чарли Чаплину. Мы способны восхищаться мастерством, с которым разыгрывались эти сценки, но уже не воспринимаем их в комическом плане: для нас они чересчур сентиментальны. Мы живем в более суровом мире.

Безответная и трогательная любовь Чарли Чаплина к певице из ночного клуба требует для контраста общей атмосферы теплоты и веселья. И ранние голливудские комедии действительно исполнены этого веселья, недоступного нам и порожденного отчасти взрывом творческой энергии, нашедшей себе выход через посредство нового вида искусства, отчасти общей беспечностью, в которой мы сейчас видим характерную черту периода между двумя войнами и которую в свете последующих событий мы осуждаем как болезнь века.

Наша комедия стала резче, более специфически сатиричной, в отличие от общесатирических комедий прошлого: по своему настроению она скорее напоминает «Мертвые души» Гоголя,

И. ВАЙСФЕЛЬД

Бесстрастие документа и страстность документалиста

О польских документальных фильмах

Писатель Адольф Рудницкий получил задание от польского радио написать очерк для цикла «Наша земля» — своеобразной художественной монографии старой и новой Польши. Рудницкий выехал в город, где он провел свое детство. Нелегко вернуться в места, где прошла война, на пожарища, где погибли дорогие люди. Об этом пишет Рудницкий в очерке «Улыбка»*:

«Был ясный весенний день, три часа. Улица была насыщена золотом, как мешковина мукой, дома были залиты ослепительным солнцем, ранняя весна пела свою чудесную песню, коричневые нагие деревья готовились к жизни, как девушка в брачную ночь, из поперечных улиц время от времени вырывался горный ветер, хищник, пытавшийся нагнать ушедшую зиму... Мне снова было пятнадцать лет, мне было также и сто».

В очерке как бы ведут диалог два человека — пятнадцатилетний и столетний.

«Ты радовался, что снова видишь старые углы,— мысленно твердил я, — но ты забыл о войне, об оккупации, о том, что она принесла. Через ее следы тебе не перешагнуть. Ничего, кроме переклички павших, ты отсюда не унесешь. Кроме еще одной кучки пепла. Кроме теней, ничего не увидишь. Лучше сразу уезжай, это будет самое правильное».

В «Улыбке» Рудницкий говорит о своих встречах с земляками, с людьми, которых он не знал и как будто бы знал. Он рассказывает о разговоре министра с жителями, в особенности с Пурыловой, женщиной, которая чувствует себя хозяйкой своей судьбы, судьбы города, Польши. К концу пребывания в родном городе не было ни пятнадцатилетнего, ни столетнего Рудницкого, просто был зрелый человек, много переживший и много повидавший, но который снова обрел остроту зрения, ви́дения, снова обрел молодость.

«Я видел перемены столь огромные, что только теперь знаю, что ничего не знаю о своей стране. В утешение себе могу сказать одно: только немногие люди знают сегодняшнюю Польшу. Это весенний ледоход!»

Можно возразить: вероятны ли столь быстрые превращения, смены настроения? Рудницкий отвечает на это не только своей книгой, но и своей жизнью, передает тайну того мгновения, когда у человека совершается переход из одного состояния в другое.

Посетив после войны старинный город Казимеж, который славился своей красотой, Рудницкий написал: «Я думаю, что обаяние Казимежа заключено в чем-то очень простом и вместе с тем очень необычном: пожалуй, нет в нашей стране другой местности, которая так легко возвращает людям поэтический дар, заглохший в повседневных трудах и повседневной бессмысленной суете. Через час после приезда человек смотрит на мир новыми, промытыми глазами, слышит новыми, прочищенными ушами, в нем бьется молодое сердце. В человеке просыпается поэт, который в нем дремлет. Живописец, который также в нем дремлет. Казимеж возвращает людям дар поэзии, которым дышит каждая пядь здешней земли».

Тот путь, который прошел за несколько дней поездки Адольф Рудницкий, по-своему переживали и многие художники Польши, в том числе и кинематографисты. Такие фильмы последнего времени, как «Сувенир из Кальварии», «Родник», «Замбров», «Первая смена», «Плывут плоты», «Обычный день гестаповца Шмидта», «Реквием по пятиста тысячам», фильмы не похожие друг на друга, развивающие прекрасные стороны польского документального кино, вместе с тем как бы полемизируют с некоторыми тенденциями в кинематографии, существовавшими ранее и в Польше и в других странах.

О чем шли споры?

Как и Рудницкому, многим документалистам казалось, что верные памяти погибших в борьбе с оккупантами, верные героическим дням борьбы против фашистского варварства, они долгие годы не смогут приблизиться к иным проблемам.

Часть режиссеров и сценаристов просто не находила творческого решения для современной темы в игровом и документальном кино. Процесс художественного освоения кинематографистами новых явлений в жизни Польши протекал медленно. Но они возникали, захватывали художников. Эти веяния, настроения польских кинематографистов очень хорошо выразил не так давно режиссер Анджей Вайда: «Меня интересует только современное искусство. Нет иной дороги к зрителю, как современность, через мир, в котором зритель живет».

И еще один вопрос часто обсуждался в польской печати и во время международных встреч, на фести-

* А. Рудницкий, Чистое течение, М., Изд-во иностранной литературы, 1963.

валях и в дружеских беседах. Известно, что часть польских картин, и художественных и документальных, получила название «черной серии». Это сложное явление. Но в ходе дискуссии об этой серии укреплялось убеждение, что новое киноискусство требует и нового подхода. Возражение вызывало не то, что картины показывают трагедии жизни, тоску, отчаяние изображаемых людей, а то, что в освещении этих событий, фактов художник порой терял свою точку зрения, внушая тем самым зрителю тоску, отчаяние. Недоставало гнева, обличения, творческого, поэтического накала.

Тот, кто видел построенные за годы народной власти в Польше заводы, школы, дороги, поднятую из пепла и руин Варшаву, кто видел Старо Място, камень за камнем восстановленное таким, каким оно было до разрушения гитлеровскими полчищами, тот, кто читал новые польские книги, слушал музыку или видел польские фильмы, особенно остро ощущает правоту Рудницкого, воскликнувшего: «Это весенний ледоход!»

В некоторых документальных фильмах, посвященных современности, изображались лишь отрицательные стороны жизни, в них не чувствовалось боевого темперамента художника, живущего в стране, строящей социализм.

Вспоминаются дружеские споры о проблемах польского кино во время Всемирного фестиваля молодежи в Москве в 1957 году, которые происходили в помещении Всесоюзного государственного института кинематографии. Студенты ВГИКа спрашивали польских друзей, почему в некоторых документальных картинах, созданных ими, рассказывается только о тяжком, безысходном. Почему изображается, скажем, маленький город наших дней, в котором нет ничего обнадеживающего? Польские друзья тогда отвечали: мы хотим, как Маяковский, прямо называть зло злом, смотреть фактам в лицо, не страшиться их. Но ведь Маяковский, возражали молодые вгиковцы, говоря о зле, негодовал, атаковал! Во всем его творчестве, в том числе и в сатирических сочинениях, всегда преобладала интонация борца, верящего в социалистическое настоящее и коммунистическое будущее. У него нет ущемленности!

Спор остался незаконченным, его решила жизнь.

В течение нескольких лет в Польше сложилась новая, замечательная тенденция в документальной кинематографии. Документальные ленты последних лет посвящены разным событиям и людям, созданы режиссерами разных поколений, но общее в них заключается в самостоятельных поисках органического образного воплощения и современной и исторической темы.

Характерны интерес польских документалистов к подлинным фактам, тенденция к более внимательному кинонаблюдению и анализу, способному передать своеобразие речи и поведения человека на экране, конфликты, возникающие в жизни. Они широко пользуются скрытой камерой, позволяющей зафиксировать действие в его непосредственном проявлении, подвижным микрофоном и высокочувствительной пленкой, не требующей осветительных приборов. Типична в этом отношении картина «Родник» (режиссер Тадеуш Яворский).

В ней рассказывается о том, как на земельном участке одного крестьянина обнаружился родник. В селе — острая нехватка воды. Односельчане начинают брать воду на участке счастливца. Происходят резкие столкновения. По-видимому, реплики крестьян не были заранее подготовлены, их речь шершава. Разговаривая, они волнуются, возмущаются, требуют, обличают, жалуются. Конфликт разрастается: крестьяне начинают ссориться, возникает драка.

Самое любопытное заключено в финале. Картина кончается сообщением, что фильм «Родник» был показан жителям села, после чего было достигнуто примирение.

Бесстрастная надпись, но как много она значит! Мне рассказывали, что картина произвела на крестьян огромное впечатление, вызвала оживленное обсуждение. Документалисты не просто изобразили событие, но и вмешались в жизнь.

В картине «Родник» есть спорные частности. Можно было бы ее упрекнуть в перегрузке синхронно записанными репликами и диалогами, в известной растянутости. Однако кажущаяся перегрузка материалом в действительности создает ощущение достоверности, естественности поведения людей, вызывает доверие зрителей. Так или иначе, о профессиональных результатах работы возможны дискуссии, но не дискуссионно то, что картина интересна, ее авторы не хотят быть регистраторами зла, они осуждают зло, отстаивают иные отношения, свободные от жестокости и индивидуализма.

Иной характер носят картины, посвященные военным годам: «Обычный день гестаповца Шмидта» (режиссер Е. Зярник) и «Реквием по пятиста тысячам» (режиссеры Е. Боссак и В. Казмерчак). Здесь главное — кинодокумент, материал кино- и фотоархива.

«Обычный день гестаповца Шмидта» состоит исключительно из фотографий, снятых большей частью самим Шмидтом. Его профессия — убивать, душить, пытать, истязать, издеваться, выселять, отправлять в лагеря.

Мы видим поляка в оккупированном городе. Следующее фото: этот же человек на виселице. Мы видим фотографии подпольщиков, борцов против

фашизма. Мы видим их убитыми, растерзанными и рядом — сияющий Шмидт. Каждая фотография, запечатленная в фильме, — обличительный документ. Сопоставление их, подчиненное выявлению внутренней сущности гитлеризма и его палаческой политики, обостряет эти качества документа.

Незабываемое впечатление оставляет фильм «Реквием по пятиста тысячам». Это монтаж кинодокументов из гитлеровского киноархива, показывающих создание в Варшаве гетто и постепенное уничтожение в нем всего живого, гибель пятиста тысяч человек.

В картине шведского режиссера Лейзера «Майн кампф» также воспроизведены подобные кадры из архива фашистской Германии. В отличие от картины Лейзера польский фильм при помощи хронологически организованной системы кинодокументов дает развернутое представление о том, как постепенно жителей гетто превращали в пленников, а пленников — в мертвецов.

Дикторский текст в фильме также состоит из приказов гитлеровского командования и других официальных документов. Документальные кадры в сочетании с документальным текстом придают фильму исключительную убедительность и силу.

На экране мы видим, как людей расселяют в районе гетто, как там создают некую имитацию жизни: свой совет для управления, еврейскую полицию. Мы видим детей, которые готовят спектакль по Тагору, мы видим похоронную процессию — тогда еще смерть одного человека и его похороны были событием.

Потом появляется объявление: «Выход и вход запрещены. Смерть». Зрителя знакомят с заявлением гитлеровцев: «еврейский вопрос решит кладбище». С другой стороны, из картины мы узнаем о деятельности подпольной организации, созданной антифашистами, поляками и евреями, для борьбы с немецкими оккупантами. Можно пожалеть, что тема объединенной борьбы варшавского подполья не развита в фильме. В 1960 году вышла книга «Мученичество, борьба и истребление евреев в Польше. 1939—1945», изданная Министерством обороны Польской Народной Республики. Уже в названии подчеркивается: борьба. Десятки документов, фотографий рассказывают о героях. Мы читаем подлинные тексты воззваний, призывов, видим лица погибших антифашистов. Вот воззвание польских подпольных организаций. Прекрасно лицо Софьи Косак-Шатковской. Она была автором подпольных брошюр, в которых клеймила преступления немецких оккупантов.

Подобных примеров можно было бы привести очень и очень много. И если бы в «Реквиеме по пятиста тысячам» было уделено несколько больше места фактам такого характера, фильм дал бы более полное изображение исторического события.

Гитлеровская пропаганда, производя с педантичностью и тщательностью съемки, вошедшие теперь в фильм «Реквием по пятиста тысячам», предполагала использовать их для своих целей, для устрашения народов. Но документы не повиновались насилию, не подчинялись той фальсификации, которой их хотели подвергнуть сотрудники геббельсовского ведомства. Они оказались сильнее их создателей.

Документы извлекают из архива, где они хранились, систематизируют, сопоставляют с приказами, донесениями оккупантов, и этот материал обретает новую жизнь, раскрывает правду о преступлениях, которые не могут быть стерты в памяти человечества. Даже технический брак многих кадров воспринимается как подтверждение их подлинности.

Следовательно, «бесстрастные» документы уже сами по себе заключают взрывчатую силу. Объединенные документалистом, они передают отношение к ним и самого создателя фильма, и польского народа, представителем которого является режиссер, и всего передового человечества, для которого память о прошлом — это оружие в борьбе с современными реваншистами, милитаристами, неофашистами.

...Известны и другие польские документальные картины, рассказывающие о разных сторонах социалистической действительности или польской истории, отличающиеся и достоверностью и поэтичностью. В них сочетается и точность кинонаблюдения и взволнованность поэта, борца.

Напомню, например, о прекрасной короткой картине «Музыканты» — о рабочем оркестре транспортников. Мы видим только руки, лица, мы видим глаза музыканта, который, играя, думает, чувствует, и все это передает черты жизнерадостного человека, штрихи того коллективного портрета людей социалистического общества, создание которого составляет благородную задачу документального кино. Вспоминается и проникнутая тонкой наблюдательностью и поэтичностью картина «Рождение корабля». В этой картине и восхищение техникой и гордость за человека, ум и талант которого создают великие ценности, новую красоту его бытия.

Такие картины о многом говорят современнику, расширяют его кругозор, мир чувств. В них «бесстрастный» документ обретает силу мысли, гражданского воодушевления — ту страстность, которая в скрытой или открытой форме всегда одухотворяет творчество подлинного художника.



МАЛЮТКА Я

Из мемуаров голливудской актрисы, которые записал под ее диктовку
ПАТРИК ДЕННИС

С Морисом Бухсбаумом, «фабрикантом звезд», знаменитым продюсером и владельцем фирмы «Метроном», я познакомилась на пароходе по пути в Нью-Йорк. Случайно я оказалась с ним за одним столиком в баре. Я сразу же узнала его. Всем известно, что из Мадрида он вывез знойную испанку Магдалену Монтесума, из Стокгольма холодную, как лед, Свенску Фликку, из Варшавы пламенную Полу Бару. А что если? А что если из Лондона он привезет меня, Малютку? Вот кто мне был нужен! Случайно я оказалась в его роскошной каюте.

— Очень мило,— сказала я, небрежно сбросив свое манто из шиншиллы.

— Осторожно, не простудитесь,— сказал он.

— Но здесь так уютно и тепло, — сказала я и села рядом с ним на тахту.

— В таком случае я оставлю дверь открытой,— сказал он. Он вел себя удивительно равнодушно для мужчины, вся профессиональная жизнь которого протекала в обществе самых красивых женщин мира.— Человеку в моем положении приходится быть весьма осторожным.

— А каково ваше положение, мистер Бу...— я вовремя остановилась. Ведь он еще мне не представился.

— Да так, поставляю пленку,— небрежно сказал он.

— Ах, как интересно! Вы имеете в виду кино?

— Рентген,— сказал он. — Конечно, когда речь идет о такой даме, как вы, дело другое. Но каких нахалок только ни встретишь на пароходе или в поезде!

— Ужасно, должно быть,— сказала я.— Бедные женщины!

— Бедные женщины? А вы подумали о мужчинах?

Я подумала о мужчинах. Передо мной — Морис Бухсбаум, владелец кинофирмы «Метроном», одной из самых крупных в Америке, «холостяк Голливуда», знаменитый «одинокий волк», «бирюк», отшельник, который отказывается даже фотографироваться из боязни преследований со стороны юных хищниц. В одно мгновение передо мной прошли все мужчины моей жизни. Этим мужчинам я давала слишком много от себя, а они только брали, брали, брали, ничего не давая взамен. А вот теперь наконец я встретила человека, который обладает не только гениальностью и душой артиста, способной понять и оценить мою артистическую натуру, но и колоссальной киностудией на полном ходу. Я внимательно рассматривала его сквозь полуопущенные ресницы. И там, где другие видели маленького, толстого, лысого, пожилого человека, страдающего близорукостью и бородавками — я ведь родилась в сорочке и обладаю счастливым и трагическим даром прозрения,— я в одно мгновение увидела свет величия и гениальности.

Каждый год в Америке выходят очередные «сенсационные мемуары» очередной кинозвезды. Это особый литературный жанр, созданный, разумеется, не самими «звездами», а журналистами, которые пишут за них. Приемы этого жанра, а заодно и характерные черты голливудского быта и мещанских представлений о нем — все это стало для известного американского юмориста Патрика Денниса темой пародийной книги «Малютка Я», выдержавшей шесть изданий за полтора года. «Мемуары» вымышленной голливудской «звезды» похожи на множество «настоящих» книг этого жанра; да и сама карьера «Малютки» напоминает многие «сногсшибательные взлеты», организованные предприимчивыми бизнесменами, которые всегда умеют внушить обывателю, что открылся новый необыкновенный талант.

Это была любовь с первого взгляда. Все произошло молниеносно. Я наливала ему в бокал шампанское, когда из-за внезапного крена корабля вино расплескалось на его костюм.

— Эй, этот смокинг стоит...

— Ах, сэр, простите, ради бога! Немедленно снимите костюм, и я вызову стюарда, чтобы он почистил и выгладил.

— Не к спеху, — сказал он спокойно.

— Не теряйте же времени. Снимайте скорей, а я позвоню стюарду. Я прошу вас!

Могущественный продюсер, ворча, скрылся в спальне и закрыл за собой дверь. Моментально я привела в беспорядок свою изумительную прическу и, стиснув зубы, разорвала тонкий кружевной лиф своего шикарного парижского платья. Потом опрокинула стулья, бокалы, вазу с цветами. Перевернув все вверх дном, я нажала все кнопки, вызывая всех, кто только мог прийти.

— На помощь! — завизжала я драматическим голосом.— На помощь!

Все было рассчитано идеально. Киномагнат появился в одних трусах в дверях спальни как раз в тот момент, когда в каюту вбежали стюарды.

— Ах так! — вскричал он. — И такая шлюха думала обвести вокруг пальца Мориса Бухсбаума! Выбросить вон эту дрянь!— приказал он стюарду.

Подумать только!

— С вашего позволения, сэр, вы имеете дело с английской леди!

— Я имел дело со всякими леди: английскими, французскими, одной галицийской полькой и испанкой. В Голливуде этот трюк проделывают все: блондинки, брюнетки, рыжие, девчонки и старухи — все что угодно, лишь бы добиться контракта на семь лет! Но такой стервы...

Его слова были прерваны звоном металла. Блестящий нож просвистал в воздухе, отсек кусочек уха у Мориса Бухсбаума и вонзился в полированную панель. В открытой двери стояли мои спасители: братья-циркачи, аттракцион с ножами и мои поклонники Надир и Фаис Софа.

Я стала миссис Морис Бухсбаум после простой церемонии на корабле, которую совершил за несколько минут капитан. В качестве свидетелей бракосочетания присутствовали ошеломленные братья Софа, метатели ножей и мои поклонники. Они громко ругались по-турецки.

Морис часто называл меня — Мой Турецкий Сувенир.

Я И МЭРИ ПИКФОРД

Я поселилась в Каза Торквемада. С моей виллой могли соперничать только вилла Дуга (Дугласа Фербенкса) и Мэри (Мэри Пикфорд) и вилла Руди (Рудольфо Валентино). Плавательный бассейн был точной копией знаменитых испанских бань императора Каракаллы. Виллу мужа я решила оставить в том виде, как ее запроектировал известный панамский художник-декоратор Дон Хаим Езус-и-Мария Гонзалес-и-Фитц-Симонс. Мамочка, которая вновь разыскала меня, была в полном восторге. Подобно матерям таких звезд, как Мэри Пикфорд, Мэри Астор, Джекки Куган и Мэри Майлз Минтер, она сразу же стала легендой Голливуда.

Я с триумфом вошла вновь в ворота «Метронома». Наконец-то я стану звездой! Приветик, Калифорния, а вот она и я!

Мои недоброжелатели, завистники, пасквилянты и клеветники объясняли мой триумф просто замужеством, но мой муж Морис Бухсбаум, самый могущественный человек Голливуда, знаменитый магнат, продюсер и босс, как раз и не хотел, чтобы я снималась в его фильмах. Он буквально ползал на коленях и умолял меня не делать этого. Сначала я была потрясена, но потом поняла его точку зрения. Морис хотел, чтобы я принадлежала только ему. Я была его жена, хозяйка дома, конфидент, советчица и постоянная спутница. Мало того. Разве я не была также матерью его ребенка и наследника? С разбитым сердцем он рыдал в подушку.

— Я погиб, если ты снимешься хоть в одном из моих фильмов.

Я пыталась его утешить.

— Ты неправ, не надо быть эгоистом, Мори, милый! Только потому, что я — твоя личная радость, ты не хочешь, чтобы я стала публичной радостью. Но меня хватит на всех! Ты знаешь, как жестоко лишать публику ее идола, я творческая натура, тем более что я могу быть богиней для тебя и вдохновением для миллионов маленьких людей, чья жизнь станет богаче благодаря моим талантам и твоему великодушию, если только ты с ними поделишься.

Он продолжал рыдать всю ночь. На следующее утро я сопровождала его на студию.

И подумать только, десять лет назад я была незаметной статисткой, стучалась беспомощно и безнадежно во все двери американского кино, а сейчас вот еду по главной улице величайшей в мире киностудии в личном автомобиле босса и могу выбрать любую женскую роль! Ах, как часто я это говорила, но теперь скажу еще раз:

— Жизнь все-таки странная штука!

Я играла Анну Болейн в фильме «Ох, Генри!». Я играла Дафну в фильме «Еще одна жена Тарзана». Я играла главную роль в фильме «Иисус плакал». Я играла главную роль в фильме «Алая буква». Я играла Еву в фильме «Потерянный рай». Я играла в фильме «Содом». Я играла в фильме «Гоморра». Фильм «Содом и Гоморра» тогда еще не был поставлен.

Мои друзья Мильтон, Ноэль Кауорд, Бернард Шоу, Джеймс Джойс и Гертруда Стайн писали для меня сценарии и пьесы.

Я ДОБИЛАСЬ ПРИЗНАНИЯ

Мой первый же фильм имел колоссальный успех как у зрителей, так и у критиков. Один рецензент даже изобрел слово «Мор-фея», очевидно, сочетание слов «морфий» и «фея», чтобы охарактеризовать мою роль. Слово прижилось, и с тех пор я часто его слышу по отношению к своей игре обычно в сочетании с «объятьями».

За немыми фильмами пошли звуковые. Я развивалась творчески. Я сводила публику с ума. Звуковое кино, оно такое. Если вы хотите быть звездой, вы должны уметь говорить. Я не хотела остаться позади, как Джек Гибрет, Конни и Норма Толмедж, Вилма Бэнки и другие, которые

не были благосклонны к звуковому кино, а может быть, кино не было благосклонным к ним. Я не вполне была довольна тембром своего голоса. Я стала брать уроки у бывшей звезды лондонской сцены леди Флоренс Флеминг.

Ее услуги вскоре не понадобились. После шести уроков она сказала:

— С моей стороны глупо продолжать брать с вас деньги, ибо с вашим голосом никто абсолютно ничего сделать не может.

Я чувствовала, что готова играть главную роль в фильме, специально написанном для меня. Я сказала об этом Морису. Он взвыл. Нанять Соммерсета Моэма или Ноэля Кауорда? Да я что, с ума сошла? Морис предложил использовать своего племянника Шелдона из сценарного отдела. Никто другой не возьмется. Я была в бешенстве. Такая противная позерша, как Магдалена Монтесума, может выбирать сценаристов среди знаменитых писателей, как, например, Эрнест Хемингуэй и Уильям Фолкнер, а я, его собственная жена, должна довольствоваться ничтожеством вроде Шелдона? Я тоже хочу иметь автора с именем.

Я вошла в контакт с Джеймсом Джойсом и Гертрудой Стайн. Насколько я могу судить, их ответы были благоприятны, но мой партнер Леч Фили сказал:

— Эх, малютка, если они не могут написать вразумительное письмо, какие, к чертям, у них могут быть сценарии?!

Я И МИЛЬТОН: МЫ СТАВИМ «ПОТЕРЯННЫЙ РАЙ»

После бешеного успеха «Алой буквы» во всем мире (передовицы, петиции, проповеди, лекции по радио, были даже разговоры о проведении в Конгрессе специального билля об экранизации классиков) я, естественно, хотела сделать еще одну картину, пока была в форме. Но мне нужен был сценарий, который бы подчеркнул мои великолепные достоинства и показал бы меня во всей силе. Всегда было трудно находить материал, подходящий к моим талантам. И вдруг — о радость!— я получаю из Лондона письмо от моего старого друга Дадли дю Пон.

«Дорогая и милая Малютка! Видел тебя и милого Леча в «Алой букве». Просто глазам своим не поверил! В Лондоне только о тебе и говорят; само собой разумеется, о тебе сохранились самые яркие воспоминания. Цыпочка, не говори этого пока старым сукам из Г-вуда, но, кажется, я нашел чудный сюжетик для тебя и красавчика Леча. Этот старый остряк Мильтон написал восхитительную штуку под названием «Потерянный рай», и это просто находка для тебя. В отличие от Скотта Фитцджеральда и других писателей, которых я мог бы, но не хочу назвать, Мильтон совершенно закупорился в Сен-Джайлз и не станет подымать шума из-за того, что ты там изменишь кое-что. Он просто прелесть, хотя о нем и поговаривают, что он вообще слеп. Однако, если ты срочно вышлешь мне 10 000 долларов, я могу тебе обещать, что Мильтон будет нем, как могила, на тот случай, если тебе взбредет в голову что-то изменить в «Потерянном рае». Мы с Айвором так и видим тебя и твоего мальчика в ангельских костюмах работы Ланвена, затем наплыв — и вы оба гуляете в райских кущах в стилизованных, усыпанных бриллиантами фиговых листочках!»

Как это похоже на Дадли — всегда найдет время подумать о друзьях! Даже не посоветовавшись с Морисом, я послала чек на 10 000 долларов для Дадли и его друга Мильтона. Так я получила право сделать собственный сценарий «Потерянного рая». Я перенесла действие в наши дни. Ева — богатая девушка — хочет сбить с пути Адама, молодого идеалиста, архитектора по профессии. Кадры параллельно идут в садах Эдема. Наконец современная Ева открывает для себя святое Писание и спасает свою душу. В конце фильма Ева выходит замуж за Адама, и они поселяются на большом ранчо, окруженном яблоневым садом. Фильм произвел фурор. Я завоевала репутацию создательницы уникальных фильмов.

Я СТАНОВЛЮСЬ ИДОЛОМ АМЕРИКАНСКОГО НАРОДА

Я вела жизнь слишком насыщенную, работала чересчур много, но мне это нравилось. Я одна из тех истинно артистических натур, которые готовы пожертвовать чем угодно ради искусства. Помимо съемок в кино у меня был целый ряд обязанностей: съемки у фотографа, интервью, всякие рекламные фокусы, выступления по радио, появления перед публикой, турне доброй воли, выступления в клубах моих поклонников, а эти клубы мой агент по рекламе организовал во всем мире.

Я ХОЧУ ИГРАТЬ РУССКУЮ ИМПЕРАТРИЦУ

Хотя Марлен Дитрих и Элизабет Бергнер предприняли неудачные попытки сыграть роль русской императрицы, я захотела сделать биографический фильм о Екатерине Второй с Лечом Фили в роли Потемкина. Как ядовито заметила мамочка:

— Что могут эти колбасники понимать в характере русской императрицы?

Неожиданно запротестовал Леч, мой партнер:

— А я не хочу связываться с этими большевиками!

МОЯ ПЕРЕПИСКА С БЕРНАРДОМ ШОУ. Я ИГРАЮ КЛЕОПАТРУ

Выбор был невелик. Одна была пьеса Вильяма Шекспира под названием «Антоний и Клеопатра». Я ее прочла и сразу же забраковала. Мне не понравился текст, и к тому же у нее плохой конец. Другая была написана каким-то ирландцем по имени Джордж Бернард Шоу. Эта называлась «Цезарь и Клеопатра». Эта пьеса была немного лучше, но все равно и здесь мне многое не нравилось. Мне понравилось, что Клеопатра тут совсем юная девушка, но не нравилось, что Цезарь — старик. Мне хотелось, чтобы он был молод и красив, как мой постоянный партнер Леч Фили. Дадли дю Пон, который хорошо понимал мои чувства, посоветовал написать мистеру Шоу и спросить, не собирается ли он написать для меня продолжение пьесы, где был бы молодой Антоний. Дадли хорошо знал Бернарда Шоу и называл его запросто «Дж. Б. Ш.» или «Берни».

Он сообщил, что Шоу вел переписку с другими знаменитыми актрисами и что моя с ним переписка будет неоценима для потомков. Он и Карстерс Бэгли продиктовали мне письмо, которое они посоветовали начать словами «Милый Джордж!» Через несколько недель я получила ответ, который Дадли назвал «бесценным».

Вот что писал мистер Шоу:

«Хотя по умственным способностям Вы идеально подходите для роли Клеопатры, по возрасту Вы больше подойдете для роли Фтататиты, если, конечно, вы не собираетесь меня пригласить на роль Антония».

Я ничего не поняла в этом письме, да и понятно: старик стал впадать в детство. Я решила сама сделать сценарий, чтобы обставить «Парамаунт», Де Милля и мою соперницу Клодетт. Мой вариант Клеопатры должен был называться «Ночи на Ниле». Красиво и романтично. Дадли помогал мне инкогнито, он не хотел, чтобы его имя даже упоминалось в титрах. Мы писали сценарий в полной тайне на острове святой Каталины. Я захватила пишущие машинки, Леча Фили и мамочку для декорума. Дадли пригласил своего друга Феличе, молодого мексиканца-тореадора (он преподавал также латынь в школах Голливуда). Он поможет соблюсти историческую точность. Через две недели сценарий был готов. Латинист твердил, что он пестрит анахронизмами. На что Дадли резонно заметил, что у Шоу и Шекспира их тоже предостаточно. Так что нечего стесняться.

Зная, что у Клодетт Клеопатра — брюнетка, я свою решила сделать блондинкой, а Цезаря совсем выбросить и сосредоточиться целиком на любовной интриге Клеопатры с Марком Антонием. Я также изменила конец, потому что все это было так давно, что все равно никто ничего не помнит. Что там было на самом деле, все равно никто не знает. В моем фильме «хэппи энд», и Клеопатра становится миссис Марк Антоний, предварительно с помощью корзины с кобрами умертвив Кальпурнию, старую, злую и развратную жену Марка Антония, эфиопку родом.

Работая днем и ночью и не жалея сил и расходов, мы закончили фильм в то же лето. Он стоил 10 000 000 долларов. Но что значат деньги по сравнению с огромным успехом, который ожидал нас?

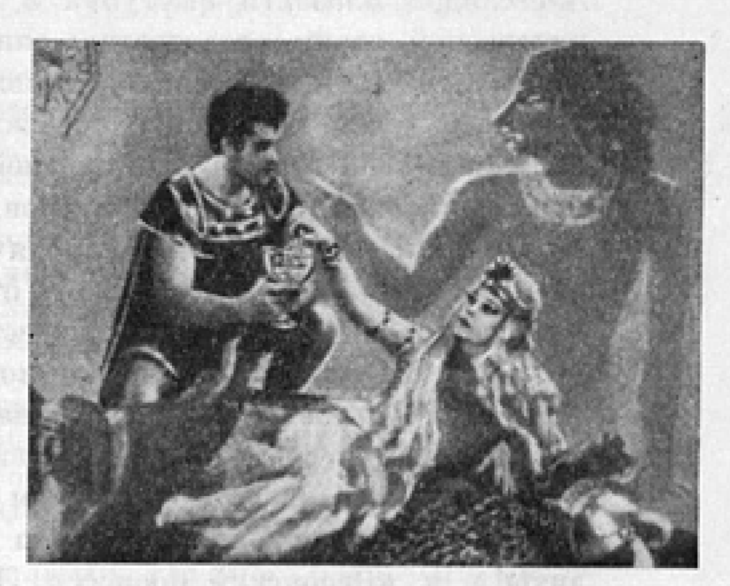
На премьере в Лос-Анжелосе был весь цвет американского кино. Прожекторы освещали длинный ряд лимузинов и выходящих из них знаменитостей. К моей досаде, среди них не было Луэллы Парсонс: она прислала телеграмму, что внезапно заболела. Уолтер Уинчелл также вдруг не смог присутствовать. А прези-



Клеопатра вручает корзину с кобрами Кальпурнии, неверной жене Марка Антония



Марк Антоний застает Клеопатру, когда она купается в Суэцком канале



Клеопатра растворяет свое жемчужное ожерелье в бокале шампанского Марка Антония

Все дороги ведут в Рим и приводят к счастливому концу («хэппи энд»!) для мистера и миссис Марк Антоний!



дент и его супруга сообщили, что, к сожалению, уже приглашены. В остальном успех был полный. Кинотеатр был заново отделан в честь «Ночей на Ниле». Посредине фойе возвышалась колоссальная статуя, изображавшая меня, малютку, в роли Клеопатры. Фильм длился 5 часов и 17 минут. Каждая секунда фильма — это веха в истории мирового киноискусства.

— Ну милый, положа руку на сердце, как ты находишь фильм? — спросила я Мориса, когда мы, выйдя из зала, были встречены стихийными овациями, организованными моим агентом по рекламе.

— О пожалуйста, не надо...— прошептал Морис,— я просто не нахожу слов.

В эту же ночь меня разбудил резкий телефонный звонок. Звонила мамочка и просила немедленно приехать: Морис при смерти! (Я была у Леча в его хижине на берегу моря, где мы мирно беседовали за рюмкой вина и строили планы будущих фильмов.)

— 10 миллионов! 10 миллионов долларов! — бормотал бедный Морис, лежа с закрытыми глазами.

— Что с тобой, милый?

— 5 часов по 35 000 за минуту, и она еще спрашивает, что со мной! Не-е-ет, чтоб я еще раз!.. Лучше подохнуть!

— Бедняжка, он умирает,— сказала мамочка, стоя у кровати.

— Завещание, мое завещание...—бормотал Морис слабея.— Конверт, который я написал Фейберу, Фарберу и Ферберу.

— Это? — спросила мамочка, держа конверт над головой.— Не беспокойся, я позабочусь о нем.

— Ах ты, старая...

Больше он ничего не успел сказать. Это были его последние слова. В его ванной нашли корзину с кобрами, ту самую, что вы видели в фильме «Ночи на Ниле». На студии рассказали, что мой покойный муж сразу же после премьеры поехал туда и потребовал ядовитых пресмыкающихся для личного пользования. Бедный Морис был так потрясен моей игрой, что не захотел больше делать фильмы и предпочел сам уйти из жизни. Вот что может сделать с людьми настоящая актриса. Странно, что после смерти Мориса мы так и не нашли его завещания. Мамочка уверяет, что она ничего не помнит.

Я стала хозяйкой «Метронома».

Перевел с английского
П. Улитин

ИСТОРИЯ ИТАЛИИ — НА ТЕЛЕЭКРАНЕ

Один из старейших итальянских кинорежиссеров Алессандро Блазетти выступил в качестве автора интересной серии телепередач: монтируя отрывки из различных послевоенных итальянских фильмов, режиссер хочет показать в образах кино историю Италии с 1943 года до наших дней. Так, в первую передачу вошли отрывки из фильмов «Все по домам» Коменчини, «Четыре дня Неаполя» Лоя, «Солнце еще всходит» Вергано, «Рим — открытый город» Росселлини и других картин, повествующих о днях гитлеровской оккупации, начале подпольной и партизанской борьбы итальянского народа.

Во второй передаче будет рассказано о высадке в Италии союзников и последнем периоде войны на основе фрагментов из фильмов «Опасно — бандиты!» и «Веронский процесс» Лидзани, «Жить в мире» Дзампы и других. В третьей передаче Блазетти покажет первые послевоенные годы — американскую оккупацию Италии, возвращение фронтовиков и военнопленных, безработицу, голод, нищету — на материале фильмов «Без жалости» и «Бандит» Латтуады, «Похитители велосипедов» Де Сика, «Рим, 11 часов» и «Горький рис» Де Сантиса, «Дорога надежды» Джерми.

В следующей передаче будут затронуты некоторые острые проблемы 50-х годов, в частности, неизжитая и до сих пор проблема борьбы с мафией и бандитизмом на Юге Италии (фильмы «Сальваторе Джулиано» Рози, «Разбойник» Кастеллани, «Под небом Сицилии» Джерми и другие). В пятой и шестой передачах показывается Италия сегодняшнего дня с ее так называемым «экономическим чудом» и требующими разрешения социальными и моральными проблемами.

Эти передачи режиссер построит на материале фильмов «Умберто Д.» Де Сика, «Машинист» Джерми, последних фильмов Феллини и Антониони.

Каждой передаче предшествует краткое вступительное слово Блазетти. В этом тексте он, в частности, использует ответы, полученные им от ряда видных деятелей мирового кино (в том числе от советских режиссеров С. Герасимова и Г. Александрова) на два обращенных к ним вопроса: «Что вы думаете об итальянском кино?» и «Что вы думаете об итальянском народе?»

Серия телепередач, начатых Блазетти, которая красноречиво расскажет не только об истории последнего двадцатилетия в жизни Италии, но и об истории послевоенного итальянского киноискусства, вызывает большой интерес со стороны печати и зрителей.

«ФОТОСУВЕНИРЫ»

(Франция)

Этот фильм прошел по нашим экранам почти незамеченным. В Москве посчастливилось его увидеть лишь тем, кто, проходя по площади Пушкина, обратил внимание на скромный рекламный плакатик, вывешенный у зала документальных фильмов кинотеатра «Россия». Взглянув на плакатик, будущий зритель не мог узнать даже фамилии режиссера. Впрочем, и узнав ее — из вступительных титров,— зритель оставался безучастен: о постановщике фильма Анри Фабиани он до тех пор не слышал; никто не счел необходимым сообщить зрителю, что это один из самых талантливых кинодокументалистов послевоенной Франции, чьи фильмы, создаваемые в сложнейших условиях, проникнуты подлинной любовью к жизни, к простым людям...

Таков и этот — небольшой, идущий не более получаса — фильм. На экране почти все время — фотографии. Спокойный голос за кадром ведет рассказ о снимках, сменяющих друг друга. Рассказ ведется от лица человека, для которого фотография не только любимое занятие, но и средство связи с окружающим миром, людьми, природой.

Фотоснимки разные. Пожелтевшие, покрытые морщинками трещин кусочки картона — кусочки моря, утра, рыночной суеты, кусочки чьей-то жизни, чьего-то счастья, чьего-то горя... Глянцевито-пестрые, с прозрачными, четкими красками: осеннее небо такой тонкой, ясной голубизны, что пересекший его самолет оставляет за собой длинную лохматую царапину; земля, коричневая, свежевспаханная, над которой поднимается пар — он напоминает дыхание человека, заснувшего в прохладное утро на открытом воздухе. Но и те и другие — все они дороги какому-нибудь старику, хранящему их в истертом альбоме, или какому-нибудь растрепанному мальчишке, который таскает их с собой во внутреннем кармане пиджака.

Каждый из снимков — целая история, веселая или печальная, простая или загадочная. Всем людям свойственно желание оставить как можно дольше в памяти какое-нибудь дорогое мгновение. Тогда они и берутся за фотоаппарат или идут к смешному человеку, который стоит на городской площади и предлагает сфотографироваться всем желающим. Вокруг, переваливаясь, прохаживаются отливающие фиолетовым голуби, журчит фонтан — городская достопримечательность, и ветер путает волосы девушкам, которые застывают перед объективом. А через много-много лет человек достанет старую фотографию и, пристально вглядываясь в ее увядшую поверхность, вспомнит тот самый день, человека с допотопным фотоаппаратом, фонтан, голубей и ветер... И человек еще долго будет глядеть на снимок, вызывая в душе отголосок былого.

Голос за кадром рассказывает о возникающих на экране снимках. Вот веселый старик, вязальщик сетей; вот настороженное лицо маленькой седой женщины, покупающей продукты; вот самая простая, обыкновенная семья, отмечающая восьмидесятилетие деда. А вот фотографии, на которых мы видим одну и ту же молоденькую девушку. Всего несколько снимков рассказывают нам историю этой девушки.

По воле человека за кадром снимки оживают и мы видим, как, гуляя по маленькому городку со своим возлюбленным, девушка решает сфотографироваться на память об этом дне; видим, как они бродят по узким улочкам и вымощенным булыжником площадям, как девушка покупает цветы, как доверчивы ее глаза и равнодушен его взгляд. А может, это было вовсе и не так, просто мы чего-нибудь не разглядели: ведь снимки уже покрыты пеленой времени. Но все-таки хорошо, что мы узнали эту девушку и, глядя на нее, вспомнили что-нибудь свое...

«Фотосувениры»— фильм очень простой. Бывает простота «от бедности», здесь простота от богатства мысли, от ее ясности, точности, глубины. «Незатейливость» фильма полна гармонии и изящества.

Фотографии, сменяющие друг друга перед нашими глазами, да и сам фильм целиком посвящены обыкновенным событиям, обыкновенным людям, участвующим в этих событиях, и обыкновенной земле, на которой эти события происходят. Но все это мы видим по-другому, не так, как обычно, все наполняется новым, свежим смыслом. Фильм подчиняет зрителя себе, своему настроению, заставляет дышать своей атмосферой. В «Фотосувенирах» этой атмосфере, этому настроению посвящено все: и текст, произносимый от первого лица за кадром спокойно и как-то по-домашнему, и простая, чистая манера съемки, и цвет (в некоторых частях картина сделана двухцветной, но не черно-белой, а какой-то желто-коричневой — такого цвета бывают старые фотографии, долго хранившиеся в семейных альбомах). Перед нами на экране появляются снимки, нам дают время, чтобы их рассмотреть, потом они исчезают или оживают иногда, и мы видим, что было за секунду до того, как был сделан снимок, и как все изменилось тотчас же после щелчка фотоаппарата...

Невнимательному глазу может показаться, что картина Фабиани не более чем прелестный пустячок, не затрагивающий никаких серьезных проблем. Это, конечно, не так. Да, она посвящена просто фотоснимкам, просто людям, просто жизни. Но ее безыскусная простота, ее поэзия, ее человечность о многом говорят внимательному глазу и отзывчивому сердцу. Говорят о красоте жизни, о добрых человеческих чувствах.

Именно этим противостоит она тем модным ныне на Западе фильмам, где объектом своего исследования художник берет грязное, низменное, патологичное. Именно этим, своей добротой и человечностью, картина Фабиани близка и понятна нам.

О. Тимофеева

«ПОЛЕВЫЕ ОГНИ»

(Япония)



...Больной солдат Тамура стоит перед командиром. «Ты дурак! — орет офицер. — Зачем вернулся?» Командир устал: жара, нечего жрать, подыхающие от голода солдаты,— и теперь этот Тамура. Солдат оправдывается: его вышибли из госпиталя. Сказали, что здоров. «Туберкулез вылечили в три дня?» Тамура может убираться обратно, здесь он не нужен — лишний рот.

Изможденные солдаты, с трудом вытаскивающие касками землю из окопов, с тоской глядят вслед Тамуре. Прощальный поклон — и рядовой 1-го класса японской императорской армии Тамура, полк Мураяма, начинает свой одинокий путь по филиппинским джунглям.

Это первые кадры фильма «Полевые огни», поставленного по известному антивоенному роману писателя Шохей Оока. В 1961 году на фестивале в Локарно картина получила высшую награду — «Золотой парус». Ее создатель Кон Итикава справедливо считается одним из крупнейших современных японских режиссеров, в творчестве которого нашли своеобразное продолжение традиции таких мастеров, как Мидзогути, Кинугаса, Куросава. Его связь с лучшими традициями этих режиссеров отчетливо прослеживается и в умении не просто показывать трагизм на экране, когда того требует логика фильма, но и сделать его предметом искусства, и в точной ритмической организации медленно развивающегося действия, и в пластической выразительности кадра.

Но мысль Итикавы, при всем его уважении к традициям, к привычным идеям и темам, заложенным в классических японских фильмах, обращена к современности. В фильмах старых мастеров, развертывающихся в эпоху средневековья, в атмосфере постоянной феодальной смуты и кровавой борьбы за власть, жестокий анормальный мир насилия воспринимается как норма, как среда естественного существования человека. Для Итикавы законченным воплощением анормального бытия является современная война.

В «Полевых огнях» режиссера интересует, что будет с человеком, живущим по законам войны.

Сюжетно фильм строится как рассказ о блужданиях Тамуры. Выгнанный из своей роты, он бредет в госпиталь. Дорога через душный малознакомый лес трудна. Случайно встреченный филиппинец, пообещавший накормить Тамуру, удирает при первой возможности. И больше никто не попадается солдату, только где-то далеко, на равнине, медленно и торжественно поднимаются к небу «ноби»— столбы белого дыма. Может быть, это условный сигнал, который партизаны подают американцам? Или крестьяне сжигают стебли на полях, где убран урожай...

«Ты дурак!» — этим ставшим уже привычным для Тамуры приветствием встречает его врач госпиталя. Неужели этот болван думает, что здесь кто-то будет возиться с его идиотским туберкулезом? Впрочем, если у него есть что жрать, он может остаться на несколько дней — там, на поляне возле госпиталя, где собрался такой же сброд. Люди лежат в тени деревьев, изможденные, перевязанные грязными, с засохшей кровью бинтами. Камера оператора Сацуо Кобаяси то выхватывает из общей массы чье-то лицо, то снимает всех вместе сверху — как будто навеки застывших в неестественных позах. Все они — больной Тамура, Ясуда, обладатель целого богатства — табачных листьев, которые он меняет на продукты, молодой солдат Накамацу, испуганный, как будто покорившийся своей судьбе,— кажутся полумертвыми, оставленными отступающей армией на поле боя. Гул американских самолетов. В месиво человеческих тел летят бомбы... И Тамура опять один. На кадр с медленно уходящим героем наплывает титр: «Было много дней и много ночей».

Поступками слабого и беспомощного солдата Тамуры движет «бусидо» — усиленно насаждаемый военщиной средневековый кодекс самурайской чести. Этот кодекс должен освободить солдата от необходимости задумываться над жестокой несправедливостью дела, которому он служит.

Итикава не склонен прямо противопоставлять войне простую крестьянскую жизнь как воплощение разумности. Однако где-то в фильме не подробно, намеком эта тема проходит. Она в неожиданно обстоятельном разговоре солдат, за которым угадывается их крестьянское происхождение, в постоянно преследующих Тамуру «ноби» как напоминании о чем-то находящемся за пределами военного хаоса. Но мотивы эти не развиты, кажутся пока несущественными...

А существен кошмар отступления. В заброшенной деревне на Тамуру бросается взбесившаяся от голода собака. На пороге церкви он видит груду разлагающихся трупов японских солдат. В пустом доме неожиданно сталкивается с филиппинкой и становится ее невольным убийцей. И наконец Тамура опять вливается в поток измученных солдат, бредущих по размытым дождем тропинкам в Паломпон, откуда можно перебраться в действующую армию.

Эпизоды в фильме странно чередуются. На смену трагическому приходит проникнутый мрачным юмором или даже фантастический. То Тамура встречает солдат, рассказывающих ему, что на Новой Гвинее

они ели человеческое мясо. То неожиданно целая вставная новелла: японец снимает с мертвеца новые ботинки и оставляет на дороге свои рваные. Их подбирает другой и тоже бросает собственные. Наконец Тамуре достаются только голенища без подметок. Или вдруг к лежащему лицом в луже японцу подходит здоровенный солдат: «Неужели и я буду таким же?» Голова японца, казавшегося мертвым, поднимается: «Заткнись!» — и снова падает в лужу. На этом пути Тамура второй раз встречает Накамацу, таскающего теперь на своих плечах Ясуду и обменивающего его табак.

Ночью солдаты пытаются перейти дорогу, уже контролируемую неприятелем, и натыкаются на американские танки...

И утром Тамура, увидевший перед собой ров, наполненный телами соотечественников, решает сдаться в плен. Но его опережают. Какой-то солдат, перепрыгивая через трупы, несется с поднятыми руками к американцам, и девушка-филиппинка встречает его длинной автоматной очередью. Теперь для Тамуры все кончено. Армии, в которой он стремился занять точно обозначенное приказом место, больше не существует. Тамура, порождение уродливого кодекса «бусидо», гибнет как *самурай* вместе с провалом попытки поднять белый флаг капитуляции. Невозможным оказывается и единственный разумный выход для *солдата* Тамуры — сдаться в плен. Исключив для себя мир войны, Тамура становится «*естественным человеком*». Но там, где другие художники, показывая выход человека из игры в результате распада той идеи, которой он служил, ставят на этом точку, для Итикавы разговор еще не закончен...

Заключительные эпизоды фильма разыгрываются на фоне поразительных по своей красоте пейзажей, неожиданно сменивших страшные картины отступления. Полуреальный, полуфантастический пейзаж с одинокой фигурой человека замкнут в рамки широкоэкранного кадра, но как будто стремится бесконечно продолжиться в пространстве.

...Безумный старик солдат сидит на вершине горы под высохшим деревом и, выгребая из-под своих ног грязь, засовывает ее в рот. Бред старика — «Рай на западе... Я молюсь... Я Будда...»— сливается с сухим треском переворачиваемых во рту камешков. Вслед убегающему в ужасе Тамуре безумец кричит: «Остановись! Когда я умру, ты можешь меня съесть!» И кадр пересекает по диагонали высохшая старческая рука со скрюченными пальцами. Масштаб человеческих страданий выплескивается за пределы нормального, подобен теперь видению Апокалипсиса. Ощущение ужаса достигается у Итикавы не жуткой фантасмагорией резни, как это было у старых мастеров, но прежде всего сопоставлением спокойного пейзажного фона и отталкивающей, выделенной крупным планом детали.

Умирающий от голода Тамура сталкивается с реальным проявлением кошмара людоедства, который неумолимо преследует его. В степи среди высохшей травы он находит отрубленную кисть человеческой руки. Страх настолько охватил Тамуру, что он счастлив, встретив старых знакомых — Накамацу и Ясуду. У них есть мясо — Накамацу убил обезьяну, объясняют ему. Но Тамура не видел обезьян на острове. Смутные догадки его получают страшное подтверждение, когда он становится свидетелем настоящей охоты Накамацу на человека. Спокойно и рассудительно он говорит Тамуре, что для спасения от голода ему остается только одно — убить Ясуду. «Убей меня! — почти просит Тамура.— Я не хочу подыхать от туберкулеза».

Ясуда понимает безвыходность своего положения, пытается подкупить Накамацу, выползает из укрытия и получает пулю в лоб. Накамацу оттаскивает труп в кусты. Взмах сабли... Как тушу на бойне, разделывает он тело Ясуды и припадает ртом к еще теплому куску человеческого мяса.

Буржуазный «естественный человек», столь часто служивший авторам идеалистических романов образцом гармонии и цельности, поставлен Итикавой лицом к лицу с миром хаоса. И он, свободный от всех обязательств перед обществом, заботящийся только о самом себе, оказывается неспособным противостоять натиску анормального мира войны. Так же как прост и мгновенен был переход от самурая к солдату и от солдата к «естественному человеку», так же прост и неминуем переход такого «естественного человека», порожденного буржуазным обществом, к каннибализму. Итикава жесток в разрушении иллюзий о свободе традиционного буржуазного героя, он не оставляет никаких надежд — «естественный человек» в мире хаоса и каннибал соединены знаком равенства.

...Но Тамура восстает против этой логики. «Подожди! Я все понимаю»,— говорит окровавленный, с пьяными глазами Накамацу, берясь рукой за направленный на него ствол винтовки. Гремит выстрел, и оружие, брошенное на землю, перечеркивает тень Тамуры. И как прежде, он поворачивается к «ноби»: «Там крестьяне. Я знаю — это опасно, но я хочу видеть людей, которые ведут нормальную жизнь». Медленно, с поднятыми руками, не обращая внимания на щелкающие вокруг него выстрелы, Тамура идет к огням. И так же спокойно, как после тяжелой работы, он опускается на землю мертвый.

С гибелью Тамуры кончается история о пути человека через войну. Катарсис этой трагедии в утверждении мысли, которую только перед самой смертью понял герой картины: человек должен стремиться преодолеть свое одиночество, заставить себя прервать инерцию существования в мире хаоса.

Есть еще один аспект этой темы. На кадр с убитым Тамурой наплывает финальный титр: «Филиппинский фронт. Февраль 1945 года». Философская трагедия заканчивается как антивоенная. Частная судьба человека связывается с движением истории, с крушением императорской Японии, с гибелью миллионов японских солдат.

В заключение небольшая справка. После разгрома японской армии на Лусоне «в горных районах бродили изголодавшиеся японские солдаты и офицеры, оставшиеся от разбитой армии. Они дрались друг с другом из-за пищи и становились буквально людоедами. Это была адская жизнь» («История войны на Тихом океане», под редакцией Усами Сэйдозиро).

В. Дмитриев, В. Михалкович



БЕРЕГ СЛОНОВОЙ КОСТИ

Молодая республика Берег Слоновой Кости еще не имеет собственной кинематографической базы. Несмотря на горячее желание поставить подлинно африканский художественный фильм, Бассори Тимитэ, директор кинематографического центра при Министерстве информации в Абиджане, пока вынужден ограничиваться съемками короткометражных фильмов познавательного характера для абиджанского телевидения. В этих фильмах он хочет показать зрителям подлинную Африку, которая, по его словам, является неисчерпаемым источником волнующих сюжетов.

Не оставляя мечты о съемке полнометражных фильмов, Бассори Тимитэ пишет сейчас два сценария. Один из них посвящен африканским студентам в Париже. Сценарист показывает те проблемы, с которыми сталкиваются молодые африканцы в этом чуждом и враждебном им мире, рисует их страхи, разочарования, радости. Он показывает жизнь африканских студентов в столице Франции, которая издали так часто кажется им городом удовольствий и удач.

Второй сценарий Бассори Тимитэ посвящает своей родине — Берегу Слоновой Кости.

БОЛГАРИЯ

Режиссер Стефан Сырчаджиев вместе с драматургом Лозаном Стрелковым закончил сценарий историко-революционного фильма «13 дней». Основой сценария послужила пьеса Лозана Стрелкова «Незабываемые дни», идущая в Народном театре Софии.

Подготовка Болгарской компартией всенародного восстания, широкий размах партизанского движения, митинги и стачки в Софии и по всей стране, свержение фашистской диктатуры — вот чем заполнены эти 13 дней — с 26 августа по 9 сентября 1944 года.

Оператор фильма Васил Холиолчев, художник Милко Маринов, композитор Любомир Пипков. Фильм «13 дней» будет закончен ко Дню свободы — 9 сентября.



Шекспировский год студия ДЕФА (ГДР) отмечает экранизацией комедии «Много шума из ничего». Режиссер Мартин Хельберг (постановщик известных фильмов «Коварство и любовь» и «Минна фон Барнхельм»). В фильме снимались Урсула Кёрбе, Герхард Рахольд, Кристель Боденштайн, Арно Вишневски, Мартин Флёрхингер, Рольф Людвиг, Вилли Швабе, Вильфрид Ортман и другие

●

Фильм «Похититель персиков» (поставленный по одноименной повести Емилиана Станева) — режиссерский дебют известного оператора Вылю Радева. В главных ролях снимались Невена Коканова и югославский актер Раде Маркович.

●

Новый фильм режиссера Симеона Шивачева «Неоконченные игры» (сценарий Николы Голанова и Георгия Янева, оператор Христо Вылчанов) повествует о короткой жизни и героической смерти юного болгарского партизана Митко Палаузова.

Отмечая важность темы фильма, газета «Народна култура» указывает на серьезные недостатки, снижающие воспитательное воздействие картины.

●

В статье Михаила Шакле (газета «Народна култура») отмечается успех исторической киноэпопеи «Ивайло» (режиссер Никола Вылчев). Этот фильм, — пишет рецензент, — не биография пастуха, сменившего кнут на царский скипетр. Истинный герой восстания — народ — мощный, многоликий, бессмертный.

●

В Пловдиве снимается фильм «До города близко» (сценарий Тодора Стоянова и Гено Генова, режиссер Генчо Генчев, оператор Стоян Злычкин). В фильме, воссоздающем дни Сопротивления, снимаются Людмила Чешмеджиева, Валентин Русецкий, Иван Кондов.

●

Запущены в производство фильмы «Знойный полдень» (сценарий Иордана Радичкова, режиссер Исак Хеския), «Изгнанники» (сценарий и режиссура Захария Жандова), «Встречи с неизвестным» (сценарий Павла Вежинова, режиссер Яким Якимов).

ДАГОМЕЯ

В начале 1963 года была создана частно-государственная организация по производству короткометражных документальных фильмов (Дагомейское общество кинематографии).

Недавно общество открыло в столице Дагомеи Порто-Ново фотокиноклуб для молодежи. На учебных курсах этого клуба молодые дагомейцы будут обучаться технике фото- и киносъемок. Лекции будут сочетаться с практическими занятиями и просмотрами фильмов. По окончании курса слушатели снимут короткометражный фильм на 16-мм пленке.



ИТАЛИЯ

Премия имени Умберто Барбаро — киноведа-коммуниста — присуждена в этом году старейшему итальянскому теоретику и критику кино, директору Венецианских фестивалей профессору Луиджи Кьярини за его книгу «Искусство и техника кино». Жюри также отметило книги Фернальдо Ди Джамматтео «Кино за один год» и Клаудио Варезе «Кино, искусство и культура».

В прошлом году премия имени Барбаро была присуждена Карло Лидзани за его книгу «История итальянского кино».

●

В связи с исполняющимся в этом году четырехсотлетием со дня смерти Микеланджело Буонарроти будет создан фильм на основе романа писателя Ирвинга Стоуна «Агония и экстаз». Фильм будет охватывать всего четыре года жизни Микеланджело — с 1508 по 1512 год, то есть годы, когда он работал над росписью Сикстинской капеллы. Английский режиссер Кэрол Рид, который приехал в Италию для подготовки съемок, в одном из своих интервью заявил, что этот фильм не будет иметь ничего общего с «фильмами-колоссами», а задуман как психологическое произведение. Это фильм о гении, а не о герое, сказал режиссер. Съемки будут вестись в Италии. В одном из римских съемочных павильонов уже сооружается точная копия Сикстинской капеллы, так как съемки в Ватикане Рид считает неосуществимым делом. Роль Микеланджело будет исполнять известный американский актер Чарлтон Хестон.

●

«Итальянское кино от фашизма к антифашизму» — тема семинара, проводившегося в Риме по инициативе киноклуба имени Чаплина и ассоциации «Новое Сопротивление» в связи с широко отмечающейся в Италии двадцатилетней годовщиной движения Сопротивления и партизанской борьбы. В кинотеатре «Риальто» состоялся фестиваль антифашистских фильмов, называвшийся «Фильмы надежды». В фестивале и семинаре участвовали многие видные кинематографисты — режиссеры, кинодраматурги, киноведы и критики, в том числе Марио Камерини, Джанни Пуччини, Альберто Латтуада, Луиджи Кьярини, Чезаре Дзаваттини, Алессандро Блазетти, Марио Аликата, Лукино Висконти, Серджо Амидеи, Роберто Росселлини.

●

В прошлом году за границу было продано итальянских фильмов на сумму в 20 миллиардов лир и заключено 3950 экспортных сделок. Главные покупатели итальянских фильмов — США, купившие в 1963 году 90 картин (против 43 в 1962 году), Франция — 66 (против 47) и Англия — 51 (против 21).

Однако итальянская печать вместе с тем с тревогой пишет об углублении экономического кризиса, начавшегося года два назад в итальянской кинопромышленности. В связи с этим итальянские продюсеры заботятся о завоевании новых рынков сбыта для своей кинопродукции. В этом отношении весьма характерно наступление, начатое итальянским кино на страны не только Ближнего, но и Дальнего Востока. Недавно состоялись недели итальянского кино в Токио и Маниле, а также в Гонконге. В путешествие по Дальнему Востоку направились такие «звезды» первой величины, как Джина Лоллобриджида, Клаудиа Кардинале и Россана Скьяффино.

Моника Витти исполняет главную роль в новом фильме режиссера Микеланджело Антониони «Красная пустыня»



«КОНТРАБАС»

Французский короткометражный фильм «Контрабас» (режиссер Морис Фаскель) получил премию «Золотая раковина» на XI международном фестивале в испанском городе Сан-Себастьяне. На этом же фестивале «Контрабас» был отмечен почетным отзывом ФИПРЕССИ.

Фильм представляет собой экранизацию рассказа Чехова «Роман с контрабасом». Это, по существу, немой фильм. Актеры не произносят в нем ни одного слова, лишь за кадром звучит чеховский текст.

Печать отмечает, что Морис Фаскель отнесся к русскому классику со всем возможным для экранизатора уважением, он не поддался соблазну «рискованной» ситуации. Все происходящее остается, как и у Чехова, чрезвычайно смешным.

...Измученный напрасными поисками исчезнувшего футляра, боясь за судьбу запрятанной в футляре девушки, дрожащий от предрассветного холода, еще не потерявший рассудка, но и не очень-то в своем уме, бедняга контрабасист возвращается к реке... Что предпринять? Ведь он даже не знает имени той, которую потерял... (В этом пункте Морис Фаскель расходится с Чеховым: у Чехова музыкант знает, что в футляре контрабаса находится дочь того самого князя Бибулова, к которому он недавно направлялся, чтобы играть «танцы и музыку».)

Звучит глубокий голос контрабаса. Затем музыка обрывается. Несколько секунд полного безмолвия. Внезапно раздается громкий всплеск, словно что-то тяжелое упало в воду.

Медленно течет река. В тихой воде отражаются деревья. Медленно плывет по почти неподвижной воде контрабас.

На этом кончается фильм Мориса Фаскеля, один из многочисленных фильмов, созданных французскими кинематографистами на основе произведений русских классиков.





Новую экранизацию шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» осуществляет режиссер Риккардо Фреда. В главных ролях — Розмари Декстер и Джеронимо Мейнье. Фильм будет называться «Джульетта и Ромео».

ФРАНЦИЯ

Рене Клер приступает к постановке фильма «Галантные празднества».

В интервью газете «Фигаро» Рене Клер рассказал:

— Название может вызвать воспоминание о Верлене, Ватто или Брантоме. Но оно не имеет никакого отношения ни к ним, ни к их произведениям. Мне уже давно хотелось сделать комедию о войне. Я перенес действие в XVIII век. В те времена война была уделом наемников, которые занимались ею профессионально. Драка велась со всяческими любезностями. Это позволяет нам избежать показа некоторых трагических аспектов современных боев. Сюжет «Галантных празднеств»— это история осады, и камера, разумеется, будет показывать тот и другой лагерь, то есть осажденных и осаждающих.

На французские экраны вышел новый фильм с участием Фернанделя под названием «Шутка в уголке» (режиссер Морис Лабро). Этот фильм представляет собой пародию на гангстерские американские фильмы. Фернандель играет роль комика «в годах», который случайно раскрывает мошенничество в игорном доме.

Клод Шаброль выступил как театральный режиссер. На сцене театра Монпарнас им поставлена трагедия Шекспира «Макбет». На вопрос корреспондента газеты «Монд» Николь Занд, почему он обратился к театру, Шаброль ответил, что любит работать с актерами и что, в отличие от кино, в театре есть время заставить их потрудиться, углубить образы своих героев. На вопрос, помог ли ему в театре его опыт в кино, Шаброль ответил: «Почти нет. Зато мне кажется, этот опыт даст мне многое для работы в кино. Теперь мне ясно, что некоторые эффекты, которыми я раньше пользовался, были театральными». В заключение Шаброль высказал следующее сомнительное соображение: «Кино в конечном счете более формальное искусство. В театре, когда пьеса плохая,— и спектакль плох, тогда как в кино сюжет не имеет такого значения, все определяется формой».

Премия Жоржа Куртелина — за юмор в кинематографии — присуждена в 1964 году Фернанделю и Бурвилю за совместную работу в картине Жиля Гранжье «Здесь готовят на сливочном масле».

Во Франции начал выходить новый журнал «Люи» («Он»). Большое место в этом издании занимает отдел кино, где редактором стал Франсуа Трюффо. Таким образом, он снова возвращается к кинокритике, в которой в былое время снискал себе печальную известность, как «журналист с револьвером на столе». Его помощницей в этом отделе является актриса Валери Лагранж, прославившаяся своими откровенными фотографиями на страницах многих изданий, сделанными ее мужем фотографом Сержем Боварле.

Пятидесятый фильм с участием Мишель Морган является, по отзыву кинокритика Самюэля Лашиза, лишним доказательством того, как бессмысленно растрачиваются способности актрисы. Фильм «Констанция в аду» (сценарий Жан-Пьера Ферера и Жака Сигурда, режиссер Франсуа Вилье)— это малоинтересная история об одинокой немолодой вдове, влюбившейся в юношу.

Большой приз французского кино, основанный в 1934 году в честь Луи Люмьера, присужден в 1963 году фильму Франсуа Леттерье «Король без развлечений». В этом фильме снимались Клод Жиро, Колетт Ренар, Шарль Ванель.

Режиссер Кристиан-Жак готовится к постановке фильма «Возлюби ближнего своего» по сценарию Жака Реми. Этот фильм будет близок по теме картине «Если парни всего мира...», поставленной Кристиан-Жаком в 1957 году.

Вопреки распространявшимся слухам о том, что Жан Габен покидает кинематограф, стало известно, что он намерен еще прочнее связать себя с кинопроизводством. Вместе с Фернанделем он основал собственную кинокомпанию «ГАФЕР», которая уже объявила о создании первого фильма при участии обоих актеров. Этот фильм будет ставить Жиль Гранжье, с которым Габен за последние годы создал несколько картин.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Завершив работу над фильмом «Бабье лето», режиссер Ладислав Гелге начал съемки картины «Первый день моего сына» (по либретто Ивана Кржижа).

Молодые режиссеры Душан Клейн и Милослав Собота ставят свой первый полнометражный фильм «Отчуждение» по сценарию, написанному ими в сотрудничестве с В. Кернером. В основе фильма история пожилой женщины — пенсионерки, которой предстоит выступать в Берлине в качестве единственной свидетельницы на судебном процессе по делу бывшего коменданта фашистского концлагеря.

Большое место занимают в планах чехословацких кинематографистов фильмы, герои которых— молодые граждане социалистической Чехословакии, проблемы, с которыми им приходится сталкиваться при вступлении в самостоятельную жизнь. Завершается работа над фильмом «Старики на уборке хмеля» (сценарий Вратислава Блажека, режиссер Ладислав Рыхман) и киноальманахом «Деревца» (режиссер Павел Блюменфельд).

В течение нынешнего года мастера объемной мультипликации республики выпустят восемь но-



вых произведений. В антивоенном фильме режиссера Вацлава Бедржиха и художника Адольфа Борна «Когда я вырасту большим» (по либретто Марии Сланцовой) — история молодого человека, воспитанного в милитаристском духе: он без колебаний сбрасывает бомбу на свою родную страну.

В сатирическом кукольном фильме «Солидный дед» (режиссер Йозеф Клуге, художник Мирослав Штепанек) высмеиваются халтурщики, а в пародии на старинную легенду о чешском богатыре «Силач Бивой» — лодыри, предпочитающие работу в канцелярии труду на свиноферме.

●

Над документальным фильмом о жизни и творчестве Ярослава Гашека работает режиссер Владимир Крессль. Значительную помощь в работе над фильмом наряду с чехословацкими литературоведами оказали авторам советские военные архивы.

ЮГОСЛАВИЯ

Режиссер Франц Штиглиц (постановщик известного советскому зрителю фильма «Девятый круг») снимает в Любляне серию из шести телевизионных фильмов под общим названием «ВОС» («Внутренняя служба освобождения»). Эта серия расскажет о борьбе патриотов против немецких и итальянских фашистов. В главных ролях выступят многие театральные актеры из Любляны.

●

«Последнее алиби» — название фильма, который на студии «Авала-фильм» снимает по собственному сценарию режиссер Радивое Лола Джукич. В центре фильма — группа бывших эсэсовцев, которые в качестве туристов явились в Югославию, чтобы попытаться захватить драгоценности, спрятанные ими во время войны. В фильме принимают участие актеры Раде Маркович и Вера Илич-Джукич. Кроме того, Джукич намерен экранизировать продолжение своего раннего фильма «Станция обслуживания», завоевавшего успех у зрителей.

●

В Белграде состоялось собрание членов Союза кинорежиссеров и сценаристов Югославии, рассмотревшее актуальные проблемы национальной кинематографии. Собрание констатировало необходимость определения единой политики в области кино, решительного поворота кинопроизводства от совместных «коммерческих» постановок к жизненным интересам национального искусства.

Собрание избрало новый состав руководства Союза. Председателем избран Велько Булайич, заместителем председателя — Владан Слиепчевич, секретарем — Душан Макавеев.

●

К столетию со дня смерти великого югославского просветителя Вука Караджича режиссер Миодраг Николич создал на белградской киностудии «Дунав» короткометражный документальный фильм по сценарию Джуры Гавеле.

●

Психологическую драму «Столкновение», действие которой происходит после войны, создал на студии «Босна-фильм» режиссер Йоже Бабич (сценарий Анны-Марии Цар). Действующие лица фильма — врачи, однако проблемы, которых касаются авторы, носят не узкомедицинский, а широкий общественный характер: речь идет о необходимости поисков, творческого отношения к своему делу.

В ролях: Воя Мирич, Анна Карич, Анте Шолях, Златко Мадунич, Борис Бузанчич. Снимал фильм оператор Э. Богданич, художник Веселин Бадров, композитор Даниел Шкерла.

●

В Любляне на студии «Виба» режиссер Франц Крижаг завершил работу над фильмом «Заговор», в основу которого положена пьеса Приможа Козака «Диалоги».

Действие фильма происходит в воображаемой стране. Вокруг выдающегося ученого профессора Далинга, руководителя комиссии по энергетике, завистники плетут интриги. Профессор обнаруживает ложь в статистических данных, свидетельствующих о процветании, в то время как в действительности наука и экономика в стране пришли в упадок...

В фильме снимаются Бранко Плеша, Душа Почкаева, Штефания Дролчева, Владимир Сорбиншек, Дар Улаг, Андрей Курент.

●

«Рассветы» — название фильма, который ставит Никола Танхофер на студии «Ядран-фильм» по сценарию Стевана Перовича. В основе сюжета — история железнодорожного служащего.

●

В большом зале рабочего университета «Моша Пьяде» в Загребе состоялся показ фильмов, поставленных Григорием Чухраем.

●

Центр специального образования работников кино преобразован в Институт кино. Помимо подготовки специалистов одной из главных задач этого института является организация научно-исследовательской работы в области киноискусства и кинопроизводства, систематическая подготовка и сбор документации о национальной и зарубежной кинематографии, популяризация киноискусства, издание исследовательских и популярных работ по отдельным вопросам кино.

●

Режиссеры Никола Станкович и Александр Обренович закончили съемки двух документальных фильмов о трагической судьбе города Скопле, разрушенного землетрясением: «Сто дней» и «После трагического утра». Оба фильма снимал оператор Мишо Самойловский.

ЯПОНИЯ

Режиссер Миёдзи Иэки, известный советским зрителям по картине «Сводные братья», поставил художественный фильм «Все дети — мои» — волнующую повесть о тяжелой судьбе японских детей, эвакуированных в глубь страны в дни, предшествовавшие капитуляции Японии во второй мировой войне. Главный герой фильма — учитель, заботящийся о своих маленьких подопечных, которым угрожают болезни и голод. Сценарий фильма создан на основе подлинных дневников, принадлежавших детям из Токио.

Фильмография

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФИЛЬМЫ

КИНОСТУДИЯ «МОСФИЛЬМ»

«Секретарь обкома» (по роману В. Кочетова), 12 ч.

Сценарий В. Кочетова, Э. Смирнова, В. Чеботарева; постановка В. Чеботарева; главный оператор И. Слабневич; главный художник К. Степанов; художник Н. Мешкова; композиторы: А. Муравлев, Д. Толстой; звукооператор Е. Индлина; режиссер В. Назаров; стихи С. Смирнова; оператор О. Згуриди.

В ролях: Денисов — В. Самойлов, Артамонов — А. Абрикосов, Владычин — А. Фалькович, Юлия — Л. Хитяева, Птушков — К. Столяров, Огнев — В. Абрамов, Суходолов — А. Хвыля, Софья Павловна — Л. Смирнова, Черногус — А. Хохлов, Боксанов — М. Глузский, Лаврентьев — В. Макаров, Сергеев — А. Захаров, Александр — С. Михин.

В эпизодах: Н. Мордюкова, К. Протасов, М. Молчанов, П. Савин, В. Тягушев, Б. Сичкин, Е. Ларионова, Е. Пичугин, Е. Супонев, П. Тарасов, Г. Шаповалов, Ю. Легков.

●

«Сказка о потерянном времени» (по мотивам сказки Е. Шварца), 8 ч., цветной.

Сценарий и текст песен В. Лифшица; постановка А. Птушко; главный оператор С. Рубашкин; художник А. Бергер; режиссер Р. Хаирова; композитор И. Морозов; звукооператор М. Бляхина. Комбинированные съемки: оператор А. Ренков; художник З. Морякова. Мультипликаторы: Н. Федоров, М. Рудаченко; дрессировщики животных: М. Симонов, Г. Алексеев.

В ролях: Петя Зубов — О. Анофриев, Гриша Плоткин; злые волшебники: Прокофий Прокофьевич — С. Мартинсон, Женя Соколов; Андрей Андреевич — Г. Вицин, Сережа Карпоносов; злые волшебницы: Анна Ивановна — И. Мурзаева, Зина Кукушкина; Авдотья Петровна — В. Телегина, Таня Донценко; Маруся — Л. Шагалова, Вера Волкова; Надя — Р. Зеленая, Лида Константинова; Вася — С. Крамаров, Миша Кулаев; шофер — Ю. Чекулаев, сержант милиции — В. Грачев, владелец «Москвича» — Е. Моргунов, врач — Г. Шпигель, кукушка — Е. Синельникова.

В эпизодах: Н. Гребешкова, М. Жарова, М. Крепкогорская, А. Панова, В. Рябцева, З. Федорова, З. Чекулаева, С. Ромоданов, И. Рыжов, Н. Юдин, К. Янакиев, Марина Кузнецова, Женя Елисеев.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДЕТСКИХ И ЮНОШЕСКИХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Приключения Толи Клюквина», 7 ч.

Автор сценария Н. Носов; постановка В. Эйсымонта; главный оператор Б. Монастырский; художник М. Фатеева; композиторы: А. Лепин, М. Парцхаладзе; текст песни М. Пляцковского; звукооператор А. Матвеенко; режиссер И. Сафарова; оператор М. Гойхберг.

В ролях: Толя Клюквин — Андрей Филатов, Дарья Семеновна — Т. Пельтцер, Слава Огоньков — Роман Боровков, мать Славы — Н. Гребешкова.

В эпизодах: Е. Весник, Б. Новиков, М. Перцовский, С. Филиппов, С. Харитонова, З. Чекулаева, В. Смирнов, М. Главюк.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛАРУСЬФИЛЬМ»

«Криница» (по одноименному роману И. Шамякина), 9 ч.

Автор сценария И. Шамякин, при участии Ю. Щербакова; режиссер-постановщик И. Шульман; оператор О. Авдеев; художник Е. Ганкин; композитор А. Эшпай; текст песен Л. Дербенева, В. Карпенко; звукооператор М. Вольхина; режиссер Н. Савва.

В ролях: Э. Павулс, Л. Золотухин, О. Жаков, И. Пушкарев, П. Молчанов, И. Выходцева, Ф. Шмаков, М. Трояновский, В. Гуляев, Л. Люлько, В. Владимирова, Т. Совчи, А. Суснин, Р. Филиппов, О. Наровчатова.

В эпизодах: В. Поначевный, Л. Королева, Л. Вольская, Е. Ковалева, Г. Сатини.

КИНОСТУДИЯ «АРМЕНФИЛЬМ»

«Трудный переход», 9 ч.

Сценарий М. Овчинникова; постановка Ю. Ерзинкяна; оператор С. Геворкян; режиссер В. Даниелян; художники: В. Подпомогов, С. Сафарян; композитор Э. Мирзоян; звукооператор З. Мурадбекян. Комбинированные съемки: операторы: Г. Сигалов, В. Симоненко; художник О. Оганесян.

В ролях: Завен — Э. Хачатурян, Асмик — А. Агванян, Тигран — Х. Абрамян, Агбалов — Н. Крючков, Андрей — В. Виноградов, Кузя — В. Жариков, Галя — Л. Карауш, Семен — Л. Чубаров, Лиля — Е. Корнилова.

РИЖСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«На трассе», 3 ч.

Автор сценария Г. Франк; режиссер-постановщик Р. Горяев; оператор Г. Скулте; художник А. Бауманис; режиссер Ю. Целмс; композитор Р. Гринблат; звукооператор Г. Коротеев.

В главных ролях: Люба — Э. Леждей, Тихов — В. Козелл, Косачиха — О. Жизнева, Клепиков — А. Михайлов.

В эпизодах: В. Боголюбов, Г. Тимофеев, Ю. Лученко, Х. Романова, А. Цирулис.

КИНОСТУДИЯ «ТАЛЛИНФИЛЬМ»

«Оглянись в пути», 10 ч.

Автор сценария А. Саар; режиссер-постановщик К. Кийск; главный оператор М. Дороватовский; художник П. Линцбах; композитор Л. Везво; звукооператоры: Р. Сабсай, Ю. Саар.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа А. Волохова.

Роли исполняют и дублируют: Хейно Рааген — М. Клоорен (дублирует Ю. Соловьев), Юлиус Рааген — Х. Лаур (Ф. Никитин), Яак Тамбу — К. Карм (Е. Григорьев), Таркоп — П. Руубель (Н. Харитонов), Роик — Р. Нууде (И. Лейрер), Кийбус — А. Сатс (А. Демьяненко), Вальве — А. Лундвер (Л Чупиро), Марет — С. Арби (В. Пугачева), Роберт — Р. Арен (А. Суснин), Эльмар — Ю. Ярвет (Г. Сатини), Йоонас — Х. Пеэп (Н. Гаврилов), Кустас — Э. Коппель (Н. Кузьмин).

КИНОСТУДИЯ «МОЛДОВА-ФИЛМ»

«Когда улетают аисты», 8 ч.

Автор сценария В. Гажиу; режиссер-постановщик В. Лысенко; главный оператор В. Калашников; музыка А. Лебедева, при участии Д. Федова; звукооператоры: Н. Озорнов, И. Бойко; художник Ф. Хэмурару; операторы: В. Яковлев, В. Одольский.

В ролях: Н. Мордвинов, А. Александровский, О. Гобзева, Н. Губенко, Д. Фусу, А. Федоринов, В. Зайчук, В. Лысенко, В. Богату, В. Егорова.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Алешкины сказки», 1 ч., цветной.

Авторы сценария: Г. Балл, Г. Цыферов; режиссер Р. Качанов; операторы: И. Голомб, М. Каменецкий; художники: Е. Медведев, А. Спешнева; композитор А. Бабаев; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы-кукловоды: Ю. Клепацкий, М. Зубова, К. Мамонов, П. Петров, В. Шилобреев; куклы и декорации изготовили: В. Абакумов, В. Петров, П. Гусев, Ф. Олейников, Г. Геттингер, В. Черкинская, Б. Караваев, С. Этлис.

В роли Алеши — Павлик Бабаевский.

●

«Следы на асфальте», 2 ч., цветной.

Автор сценария В. Данилов; режиссеры: В. Котеночкин, В. Данилов; художники-постановщики: В. Котеночкин, Г. Аркадьев; композитор Н. Богословский; звукооператор Г. Мартынюк; оператор Е. Петрова; стихи: С. Рунге, А. Кумма; художники-мультипликаторы: В. Крумин, Ю. Бутырин, В. Котеночкин, В. Зарубин, Б. Чани, Е. Комова.

Роли озвучивали: А. Баранов, Ю. Хржановский.
От автора: И. Любезнов.

«Фитиль» № 20 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«01» («Союзмультфильм»).

Автор Ю. Яковлев; режиссер Г. Козлов; художник А. Винокуров; оператор Е. Ризо; композитор М. Меерович.

«Золотая гайка» (Укркинохроника). Автор Е. Кац; режиссер М. Романов; оператор Н. Старошук; композитор М. Зив.

«Два пальто» (Киевская киностудия имени А. П. Довженко) Авторы Гинряры; режиссер И. Самборский; операторы: А. Прокопенко, Н. Ильюшин.

В ролях: Н. Гринько, А. Скибенко.

«Вопль души» (ЦСДФ).

Авторы: В. Безуглый, С. Киселев; режиссер С. Киселев. Главный редактор С. Михалков; режиссер по монтажу Е. Ладыженская.

ХРОНИКАЛЬНО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ ФИЛЬМЫ

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Ленинским курсом», 6 ч.

Над фильмом работали: режиссер И. Сеткина, журналисты: С. Зенин, Е. Козырев; съемки операторов кинохроники. Музыкальное оформление И. Кушнеровой; звукооператор Д. Овсяников.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Сомали — республика на экваторе», 5 ч., цветной.

Над фильмом работали: авторы-операторы: Б. Макасеев, Е. Яцун; режиссер И. Посельский; журналисты: В. Ильинский, М. Стуруа, операторы: Н. Генералов, В. Ходяков; композитор Л. Фейгин; художник В. Крестьянинов; звукооператор В. Котов.

●

«Сиримаво Бандаранаике», 5 ч., цветной.

Авторы фильма: режиссер-оператор А. Зенякин; журналист Г. Гурков; операторы: Г. Захарова, Е. Федяев, Б. Шер; монтаж И. Егоровой; композитор Э. Денисов; звукооператор И. Гунгер. В фильме использованы материалы, снятые цейлонской кинохроникой.

Текст читает Л. Хмара.

●

«Обвинению подлежит», 5 ч.

Сценаристы: В. Александров, Д. Радовский; режиссеры: Л. Махнач, В. Лисакович; главный оператор Н. Генералов; операторы: Ю. Буслаев, В. Воронцов, И. Михеев; композитор В. Гевиксман; звукооператоры: И. Гунгер, Ю. Оганджанов.

Текст читает Л. Хмара.

ЗАРУБЕЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

«Родина или смерть», 5 ч.

Производство Студии документальных фильмов, Варшава.

Сценарий и постановка Ежи Гофмана, Эдварда Скужевского; оператор Антоний Сташкевич; монтаж Марии Чолник, Людмилы Годяшвили.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Короткевич; звукооператор дубляжа Е. Нестеров.

Текст читает Н. Харитонов.

●

«Капитан», 8 ч., цветной.

Производство Студии художественных фильмов, София.

Автор сценария А. Павлов; режиссер-постановщик Д. Петров; оператор Т. Захариев; художник С. Мазакова; композитор А. Райчев; звукооператор К. Шопов.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Б. Нестеров.

В ролях: Капитан — Райко Бодуров, Ваня — Януш Алурков, Белый Петя — Эдуард Шахпазян, Елена — Дили Буварова, дядя Дима — П. Слабаков, вожатая — Анастасия Бакрджиева.

Роли дублируют: Борис Аракелов, Валерия Киселева, Вова Садовников, Люда Безуглая, Владимир Костин, Валентина Пугачева.

«Женщина с южного берега», 8 ч.

Производство Ханойской киностудии, ДРВ.

Автор сценария Буй Дык Ай; режиссер Фам Ки Нам; оператор Нгуен Кхань Дзы; художник Чан Кием; композитор Чан Нгак Сыонг.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.

Роли исполняют и дублируют: Ты Хау — Ча Жанг (дублирует С. Холина), Бэй Ван — Ба Зу (К. Тыртов), Хай Бау — Минь Чи (Я. Янакиев), Доан — Нгуен Минь Данг (В. Прокофьев), Кхоа — Чан Фыонг (В. Авдюшко), Мыой Хой — Нгуен Ван Куа (Ю. Чекулаев), его жена — Май Тяу (О. Маркина), Бы Зыонг — Нго Йен Нга (М. Барабанова), Монори — Ле Ван Фук (В. Мешков).

«Девушка из банка», 8 ч.

Производство творческого объединения «Студио», Польша.

Автор сценария Джо Алекс; режиссер Януш Насфетер; оператор Ежи Липман; художник Ежи Скшепиньский; композитор Кжиштоф Т. Комеда.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Роли исполняют и дублируют: Малгожата — Ева Кшижевска (дублирует С. Холина), Жьентек — Збигнев Цыбульский (Ф. Яворский), Каплинский — Эдмунд Феттинг (О. Голубицкий), Рогульский — Петр Павловский (Г. Юдин), Врублевский — Густав Луткевич (К. Тыртов), Завадский — Адам Павликовский (А. Карапетян), полковник — Мечислав Милевский (А. Алексеев), Шиманский — Игнаций Маховский (М. Глузский).

«Смерть зовется Энгельхен» (по одноименному роману Ладислава Мнячко), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.

Авторы сценария и режиссеры: Ян Кадар, Эльмар Клосс; оператор Рудольф Милич; художник Борис Моравец; композитор Зденек Лишка.

Фильм дублирован на киностудии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Н. Кратенкова.

Роли исполняют и дублируют: Павел — Ян Качер (дублирует Н. Александрович), Марта — Ева Полакова (А. Кончакова), доктор — Мартин Ружек (Б. Кордунов), Альжбета — Блажена Голишова (Д. Столярская), Ондра — Отто Лацкович (В. Прохоров), Николай — Владо Мюллер (А. Бахарь), Димитрий — Павел Бартль (Ю. Саранцев), Маху — Мирослав Махачек (М. Глузский).

«Кодин» (по одноименному роману Панаита Истрати), 10 ч., цветной.

Совместное производство киностудий «Бухарест» (Румыния) — «Комо-фильм», «Юнифильм», «Ле фильм Тамара» (Франция).

Авторы сценария: Анри Кольпи, Ив Жамиак, Думитру Карабат; режиссер Анри Кольпи; оператор Марсель Вейс; художник Марчел Богош; композитор Теодор Григориу.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Б. Фильчиков.

Главные роли исполняют и дублируют: Кодин — Александр Виржил Платон (дублирует А. Попов), Адриан Зографи — Разван Петреску (Т. Дмитриева). Роли исполняют: Франсуаз Брион, Нелли Боржо, Жермен Кержан, Морис Сарфати. Дублируют: О. Станицына, Г. Романов, Н. Зорская, М. Гаврилко.

«Барабаны судьбы», 9 ч., цветной.

Производство «Джордж Майкл», Англия.

Сценарий Джорджа Майкла по его книге «Семья Майкл в Африке»; операторы: Джордж Майкл, Тим Спринг, Джон Кеннард; режиссер и продюсер Джордж Майкл.

Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа Г. Мартынюк.

В фильме участвуют: Джордж Майкл, его жена Марджори, их дочери Кэрол и Джун, слуга Ненга, Дэвид Георгиадес — в роли маленького Майкла, Джек Хатчесон — в роли Блейка, Джон Кеннард — в роли доктора.
Текст читает Р. Плятт.

«Макбет» (по трагедии Шекспира), 11 ч., цветной.

Производство «Грэнд Прайз филмз» — «Лайон Интернэшнл», Англия.

Постановка Джорджа Шефера; оператор Фред Янг; художник Эдуард Карик; композитор Ричард Эдинселл.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа М. Шапиро, звукооператор дубляжа В. Яковлев.

Роли исполняют: Макбет — Морис Эвенс, леди Макбет — Джудит Андерсон, Банко — Майкл Хордерн, Макдуф — Иэн Бэннен, доктор — Феликс Эйлмер, Дункан — Малькольм Кин, привратник — Джордж Роз. Читает Б. Фрейндлих.



А. ЛЕВАДА, М. БИЛИНСКИЙ

Эскадра уходит на запад

Лев ГИНЗБУРГ



1918 год.

Бурный, стремительный разворот событий, лавиной обрушившихся на Республику Советов.

Брест. Убийство Мирбаха. Эсеровский мятеж. Покушение на Ленина. Англичане в Мурманске. Немцы под Питером. Корабли Антанты в Черном море.

Истерика всякой белой швали: «большевики накануне краха»...

Великое брожение умов. Митинги; на них неистовство: споры до хрипоты, рукопашные, оголтелые перестрелки.

На Украине страсти великого накала.

Восстания и перевороты на протяжении месяцев, иной раз недель.

Одессу, к примеру, часто делили колючей проволокой на зоны. Меж проволоки ходили, сменяя друг друга, солдаты почти всех европейских армий. На горизонте дымили серые громады кораблей.

И так же молниеносно, как возникали, рушились проволочные заграждения, исчезали на горизонте дымы.

В городах и селах не смолкала ожесточенная беспорядочная стрельба — над Украиной бушевала суровая стихия гражданской войны.

Приступив к работе над сценарием «Эскадра уходит на Запад», мы вернулись к событиям тех памятных дней.

Разбирая ворохи архивных материалов, беседуя с ныне здравствующими большевиками одесского подполья, мы с особой силой ощутили масштаб и величие их подвига.

Многое в их жизни и работе не удалось восстановить полностью. В условиях строжайшей конспирации, в которой протекала деятельность подполья, в особенности «иностранной коллегии», где не все знали друг друга, это оказалось невозможным.

Но и того, что мы знаем, достаточно, чтобы перед нами во всем своем великолепии возникали образы этих людей. Будто живые, они и сейчас с нами — простые и сердечные, суровые и добрые, бесстрашные солдаты Революции: Иван Смирнов, он же Николай Ласточкин, Софья, она же Елена Соколовская, Жанна-Мари Лябурб, Яков, он же Жак Елин, Григорий Котовский, Иван Клименко, их боевые друзья и товарищи.

Жизнь этих людей, их подвиг так благородны и прекрасны, что не нуждаются ни в каких прикрасах и домыслах — в основу сценария положены подлинные исторические факты.

Поскольку это все же не протокольная запись для исторической справки, мы не всегда придерживались фотографической точности в изложении событий, хотя и старались бережно сохранить неповторимый облик эпохи и ее героев, светлой памяти которых мы посвящаем нашу работу.

АВТОРЫ

А. ЛЕВАДА, М. БИЛИНСКИЙ

Эскадра уходит на запад

Ночь. В черном провале осеннего неба неясные очертания города.

— Москва, год 1918-й...— говорит чей-то голос.

Вырастает громада дома. Он, как и город, темен. Лишь в немногих окнах чуть брезжит свет.

Тишина. Ее нарушает лишь отчетливый стук каблуков на затемненной лестничной клетке. По ступенькам лестницы поднимается женщина. В полумраке угадывается лишь ее силуэт.

Распахнув дверь, она входит в темную комнату, останавливается у порога. Чиркнув спичкой, зажигает коптилку. Неверный, колеблющийся свет вырывает из мрака угол холодной, неприветливой комнаты.

— Мадам Лябурб?— выступая из плохо освещенного угла, вежливо спрашивает высокий человек в штатском.

Слегка вскрикнув от неожиданности, женщина невольно отступает к порогу.

— Жанна-Мари Лябурб?— снова спрашивает человек в штатском, не двигаясь с места.

Овладев собой, Жанна внимательно смотрит на незнакомца. В тусклом, колеблющемся свете слабенького светильника его бесстрастное лицо кажется загадочным.

— Что вам угодно, мсье?

— Мадам может не тревожиться. Просто у меня письмо к мадам. Из Франции. Оно прибыло в посольство.

— И вы пришли из-за письма?—недоверчиво, чуть иронически спрашивает Жанна.

Сценарий печатается с некоторыми сокращениями.

— Не только. Французская миссия покидает Москву. Вместе с ней город покинут все французы и француженки.

Жанна насмешливо подняла брови.

— Мсье уверен в этом?

— Да! — резко говорит незнакомец.— Если, конечно, вы и ваши коллеги...

— Вот именно! — живо перебивает его Жанна.— Как говорят здесь, в Москве, в этом-то и вся за-гвозд-ка... Но вернемся к письму. Оно у вас?

Человек в штатском молча протянул конверт.

Жанна вскрывает его, и взгляд ее светлеет.

Разорвав полумрак комнаты, сквозь письмо проступает залитый солнцем, идиллический пейзаж маленького городка Ле-Палис где-то в центральной Франции.

Раннее утро. Длинные тени лежат во дворе усадьбы Лябурбов.

Отец Жанны работает в саду.

Его окликает, остановившись у изгороди, соседка.

Они разговаривают. Вернее, говорит одна соседка. Навалясь грудью на забор, она негодует, вздевает руки к небу, ужасается...

На этих планах слышен старческий голос отца Жанны:

—...Я ей сказал, что писем от тебя нет, что из России вообще нет почты... «Мон Дье! — кричала она,— там всегда снег и холод, а теперь там к тому же революция, ужас, что делается, совсем, как в аду!» Конечно, все это чепуха, я ведь старый коммунар и понимаю что к чему. Но за тебя мне боязно, Жанна. Одна ведь ты у меня, а мне уже не так мало лет... Приезжай хоть ненадолго...

Лицо старика суровое, изрезанное морщинами. Только в глазах светится такая же, как у Жанны, мягкая усмешка.

Перед ним его страна. Тихая в этот ранний час река, сады, виноградники.

Высокое небо над полями.

Лицо Жанны. В ее повлажневших от волнения глазах отцовская мечтательная усмешка.

Трудно оторваться от милых видений, вызванных письмом, и Жанна не сразу воспринимает слова незнакомца, прозвучавшие в тишине:

— Мадам, очевидно, не представляет себе ближайшего будущего Москвы. Оно ужасно. Этот город погибнет, и смерть его будет мучительна...

Жанна молча смотрит на незнакомца. От светлой улыбки на ее лице уже нет и следа.

— У мсье все?

— Нет. Если мадам не передумает и останется здесь, дорога во Францию будет ей закрыта. Навсегда.

— Людовик XVI тоже был убежден, что его власть навсегда.

Незнакомец резко повернул голову, судорожно сжал шляпу в руке. Однако сдержался — он великолепно умеет владеть собой — и молча направился к двери. На полпути он остановился, взглянул на Жанну и неожиданно рассмеялся коротким, жестким, клокочущим смешком.

Жанна смотрит на него с холодным любопытством.

— Не понимаю.

— Не кажется ли вам,— продолжая смеяться и усаживаясь на колченогий стул, заговорил незнакомец,— не кажется ли вам все это нереальным?

— Что именно?

— Наш разговор, и эти сырые стены, и полумрак, и дурацкое подмигивание этой первобытной лампады... А ведь на свете есть Париж! Неужели вы забыли о нем?.. Подумайте, мадам: ликующие огни Парижа — и этот жалкий светильник большевистской Москвы...

Он презрительно кивает на коптилку.

— Если он так ничтожен, — спокойно отвечает Жанна, — зачем же вы прилагаете столько усилий, чтобы погасить его?

— Он очень опасен, — жестко говорит незнакомец. — Погасить его — наш долг.

— Проще говоря — война?

Незнакомец молчит.

— Мсье живет во сне. Ему привидилось, что наши пуалю так и рвутся в бой против Советской России...

Незнакомец высокомерно усмехнулся:

— Кто сможет остановить их? — И с откровенной издевкой: — Уж не вы ли?

— Может быть, и я, — спокойно отвечает Жанна. — Очень может быть.

— В таком случае, мадам, мы, очевидно, скоро встретимся, — недобро усмехнулся незнакомец. — И я все же помогу вам увидеть Францию. На пути в Кайенну или на виселицу!

Из затемнения. Молодая, очень красивая женщина, быстро пройдя вдоль отделанной резным дубом стены, входит за деревянную перегородку, садится.

Поправив сбившуюся на глаза прядь волос, рассеянно смотрит перед собой.

Слышен звон шпор, тяжелые, грузные шаги. И резкий оклик:

— Елена Соколовская, встать!

Женщина, помедлив, нехотя поднимается. Отъезд аппарата обнаруживает рядом с ней двух немецких солдат с примкнутыми штыками.

Лицо Елены. В ее светлых глазах вспыхнула ненависть. Только на миг. И снова в ее взгляде равнодушие и пренебрежение.

Перед ней за покрытым зеленым сукном столом — военный трибунал: три немецких офицера в высоких чинах и секретарь, он же переводчик.

Откашлявшись, секретарь выразительно читает:

— Именем его императорского величества...

Тихая улочка. У казенного здания с колоннами лихо разворачивается коляска. Возница, с трудом сдерживая великолепных рысаков, пронзительно свистнул.

Елена, встрепенувшись, настороженно прислушивается.

— ...за вышеуказанные диверсионные действия, — читает секретарь, — нанесшие ущерб германской империи и ее доблестным войскам, расположенным на Украине, подсудимую Соколовскую Елену приговорить к смертной казни через повешение. Приговор окончательный, обжалованию не подлежит и приводится в исполнение безотлагательно.

Лязг оружия. Елену окружают солдаты.

Она проходит среди штыков вдоль отделанной резным дубом стены, исчезает в провале распахнутой двери.

...Возница снова лихо разворачивает коляску и вдруг замахивается гранатой.

Взрыв, снова взрыв, яростный треск пулеметной очереди, крыльцо казенного дома исчезает в дыму...

В тишине возникает голос — низкий, чуть глуховатый:

— Елена, Лелька, где ты, любимая?.. Жива ли?.. Мне трудно дышать без тебя, я боюсь за тебя, Лелька... Боюсь...

Это внутренний монолог Андрея. Его лицо возникло в полумраке комнаты, в тусклом свете керосиновой лампы.

Поправив сползающую с плеч шинель, он пишет. На бумаге возникают слова, совсем не те, что звучали только что за кадром.

— Тут тревожатся, что от тебя ни слова. А я спокоен. Я ведь знаю тебя, я верю в тебя, Лелька!..

Андрей взглянул на окно. За стеклом ночь, хлещет осенний дождь.

Снова звучит голос Андрея:

—...Красивая, хрупкая — и в самом пекле... Страшно и подумать... Береги себя, Лелька, главное — береги себя!

И совсем иные слова возникают на бумаге.

—...Я горжусь твоим бесстрашием, Лелька. Обнимаю и целую нежно и крепко. Меня направляют на юг. Может быть, разыщу там и тебя...

— Тысяча рублей! — кричит огромный бритоголовый человек в полосатой одежде каторжника. Стоя на бочке, он потрясает над головой кандалами.

— Тысяча рублей за кандалы Котовского! Кто больше?

Вокруг него множество людей. Красные банты на пиджаках и пальто, радостные лица, смех, выкрики, гул возбужденной толпы.

— Тысяча рублей в фонд революции!— провозглашает Котовский.— В этих кандалах меня в железной клетке возили! Как зверя показывали!

— Да здравствует революция! — кричат в толпе.

— И вы здесь, господин Хомяков?— заметив респектабельного господина в шубе и котелке, обращается к нему Котовский.— Низвергаете самодержавие? Так не скупитесь же для революции! Пойдите ей навстречу! Иначе я пойду навстречу вам!

— Тысяча двести! — испуганно кричит Хомяков.

— Тысяча двести за кандалы Котовского!.. Кто больше?.. Гражданин Захариади, не уходите. При ваших миллионах...

— Тысяча пятьсот! — торопливо выкрикивает Захариади.

В толпе восторженный гул, свист, крики:

— Больше давай, не жмись!

— Ура Котовскому!

— Вот это спектакль! Какой артист!..— восторгается красивая, элегантно одетая молодая женщина. Это киноактриса Вера Холодная, мы еще встретимся с ней позже.

— Браво, Котовский! — пробираясь в толпе, выкрикивает худощавый, решительного вида человек с небольшими темными усами. Подойдя к самой бочке, он энергично обращается к Котовскому: — Есть разговор. Я здесь проездом. Ласточкин. Большевик.

Котовский с размаху жмет ему руку.

— Котовский. Беспартийный.

И сразу же — визгливые аккорды дрянной, вульгарной песни.

...И-эх, выйду я на улицу,
Нет пути-дороженьки,
Заломило рученьки,
Подкосились ноженьки...

Ее поет, пританцовывая, человек в кургузом пиджачке. У него безучастное, каменное лицо.

За столиками маленького, грязноватого кабачка в облаках табачного дыма — пестрый, только в ту бурную пору мыслимый, непостижимый сброд. Сенаторы и кокотки, фрейлины двора ее величества и темные дельцы, шулера и бывшие министры, ошметки былого блеска российской империи...

В кабацкой сутолоке идет картежная игра («Иду ва-банк!»), безрадостная пьянка («Челаэк! Еще полдюжины!»), оголтелый торг («Меняю керенские на скоропадские!»)...

— ...И-эх! улица, улица, улица веселая,— пританцовывает куплетист.

Нестройный хор подхватывает:

...И-эх, ты, время, времячко, времячко тяжелое!..

Сквозь пьяную разноголосицу донеслась стрельба.

Приоткрылась дверь. В кабак вошли двое.

Стараясь сдержать прерывистое дыхание, они присаживаются к столику.

— Пива! — небрежно бросает официанту Ласточкин.— Тебе, Сашко, тоже? — спрашивает он спутника.

Сашко не слышит. Подперев кулаком голову, он внимательно рассматривает соседей.

Рядом этакие персонажи Домье: Хамство, Жадность, Подлость...

В глазах Сашко даже не ненависть — отвращение, брезгливость.

Стрельба послышалась ближе. Сашко настороженно прислушивается. Стрельба совсем рядом.

Со звоном вылетают стекла дверей, в кабак врывается группа офицеров.

— Ни с места!.. Руки вверх!..—вырываясь вперед, размахивая маузером, орет долговязый ротмистр.— Господам офицерам перекрыть все выходы!

Ласточкин и Сашко переглянулись.

Сашко, выхватив наган, почти не целясь, стреляет в потолок.

Вдребезги разлетаются лампочки. Гаснет свет.

В кромешной тьме остервенелая ругань. Истерические вопли. Беспорядочная стрельба.

Серое утро. Моросит.

Маленький унылый человек, проведя кистью по стене, прихлопывает лист бумаги.

Рядом с бумагой — на ней приказ коменданта — вырастает немецкий патруль.

Редкие прохожие искоса оглядываются, не задерживаясь, быстро проходят мимо.

Только двое из них останавливаются у грозной бумаги: Ласточкин и Сашко.

«...Через повешение»,— крупным шрифтом извещает приказ.

— Это кто есть большевик или кто не сказал, кто есть большевик,— явно гордясь знанием языка, объясняет унтер,— тот есть шлоссе, капут! Понимайт?

Он делает выразительный жест у шеи, старательно выговаривает:

— Через повейшение. Понимайт?

Ласточкин и Сашко слушают. Их лица невозмутимы.

Строго взглянув на них, немец поворачивается, вежливо козырнув, прощается:

— Здрассте!..

Сашко метнулся было за ним, в бессильной ярости остановился.

Из-за угла выходят немецкие солдаты. Они идут, образуя каре, в центре которого с трудом движутся четверо.

Они оборваны, босы, лица их в кровоподтеках, руки связаны за спиной.

Один из них увидел Ласточкина. На его лице вспыхнуло и мгновенно погасло некое подобие радостной усмешки.

Ласточкин стоит, покачиваясь, заложив руки в карманы пальто, лицо его словно окаменело. И только когда мимо него прошел последний солдат, Ласточкин провел рукой по лицу, точно стирая с него смертную тоску.

— Что ж это... товарищ Ласточкин?— тихо спрашивает Сашко. Ему трудно говорить, рот его кривит судорожная гримаса.— Неужели конец?..

Ласточкин смотрит вслед солдатам. В его взгляде лютая, тяжелая ненависть.

— Нет, Сашко. Начало.

Всплеск драматической музыки. Пролог закончен. Возникает титр — название фильма:

ЭСКАДРА УХОДИТ НА ЗАПАД

И еще титр:

ФИЛЬМ О ТЕХ, КОГО МЫ НИКОГДА НЕ ЗАБУДЕМ

Комната в ЦК партии. За окном темнеют кремлевские башни.

За столом работника ЦК, большелобого седого человека,— Ласточкин и еще группа людей в шинелях, в кожанках, в поношенных пальто.

— Последними я видел Лященко, Селезнева, Вайсмана, Гнатюка,— перечисляет Ласточкин.— Вот только не упомню, на какой улице... Лица помню, а что вокруг — как в тумане...

Он умолкает. В глазах его снова давешняя смертная тоска.

В комнате тишина.

—А всего за последнее время закатовали больше двух тысяч... Одних коммунистов больше четырехсот...— уже по-прежнему бесстрастно рассказывает Ласточкин.

— Это что же,— спрашивает человек в кожанке,— почти вся организация?

— Большая часть,— подтверждает Ласточкин.

— А комитет?

— Уцелел я один.

Ласточкин снова умолк. Его не торопят, терпеливо ждут.

— Нужна подмога,— говорит он, поднявшись со стула и этим как бы окончательно отогнав от себя тягостные видения недавно пережитого.— Давайте решать.

— Это само собой,— отвечает Ласточкину седой человек.— А задача тебе ясна?

— Есть что новое?

— Есть. У кайзера зашаталась земля под ногами, ему уже не до оккупации. Но передышки не получилось. На Украину идет новый враг. Крупно идет, нахально.

— Антанта?

— Антанта, гори она огнем. Флот ихний уже двинулся к Босфору. Придется нам менять прицел...

— Понятно. Подбирайте людей.

— У тебя самого есть кто на примете?

— Есть. Первая — Елена. Очень бы сгодилась.

— Елена? — переспросил седой человек.— Да, пожалуй, лучше не найти... Но вот что сообщили нам с Украины...

Ему, видимо, трудно говорить. Взяв со стола листок бумаги, он читает:

— «...Извещаем также, что председатель черниговского Совета депутатов трудящихся товарищ Елена Соколовская казнена немцами...»

— Не может быть! — вырывается у Ласточкина.

— Вчера на собрании мы уже почтили ее светлую память,— сурово говорит седой человек.

Вдруг с порога раздался звонкий женский голос:

— Протестую категорически!

В дверях стоит, улыбаясь, красивая, жизнерадостная Елена.

— Зачем же меня хоронить,— смеясь, протестует она,— если я — вот она!

— Лелька! Чертова кукла! — заорал, бросаясь ей навстречу, Ласточкин.— Воскресла?..

— Воскресла! — юмористически, как бы с оттенком удивления подтверждает Елена, освобождаясь из его объятий.— Здравствуйте, товарищи!

Побуревшая, потемневшая украинская степь осенью.

Медленно тащится поезд.

У окна вагона — Елена Соколовская.

На противоположной скамье — Ласточкин.

Соседи по купе мирно дремлют.

Украдкой взглянув на них, Елена достала письмо, смотрит на него, мечтательно улыбается.

Слышен приглушенный голос Андрея:

— Обнимаю и целую нежно и крепко. Меня направляют на юг. Может быть, разыщу там и тебя...

Ласточкин наклонился через столик, взял из рук у нее письмо, взглянул на него, укоризненно покачал головой. Достал зажигалку из кармана и протянул Елене сначала письмо, потом зажигалку.

— Любовное! — умоляюще шепчет Елена.

— Все равно! — жестко отвечает Ласточкин. Законы конспирации для него непреложны.

Елена вздохнула, чиркнула зажигалкой, подожгла письмо.

Монотонно стучат колеса вагона. Елена и Ласточкин молчат. Думают.

Надрывный гудок паровоза...

...Переходит в завывание сирены тяжелого крейсера. На его корме полощется французский флаг.

Боевая эскадра кильватерным строем движется к черноморским берегам.

Грозен вид эскадры, зловеще глядят ее расчехленные орудия, яростно бурлит вода за кормой крейсера...

С птичьего полета — поезд в степи. В сопоставлении с грозной эскадрой вид у него невзрачный — движущаяся цепочка беззащитных коробочек на колесах.

В вагоне поезда навстречу эскадре едут Ласточкин и Соколовская.

— В Одессу, значит? — обращается к Ласточкину сосед по купе, благообразный старичок в поношенном чиновничьем вицмундире.—А не рискованно в такое время?..

— Что поделаешь?— разводит руками Ласточкин.— Коммерция... Там теперь какая власть?

— За власть не скажу,— вмешивается в разговор другой пассажир, старательно обдирающий кожу с вяленой воблы,— а войск у нас в Одессе — со всего свету... И немцы, и деникинцы, и гетманцы, и польский легион, и сербы... Кипит Одесса, как тот казан...

В вагоне вдруг возникает шум, суета. Слышны отрывистые выкрики:

— Документы!.. Живо!.. Приготовить документы!

— Да что ж это делается!..

— Двадцатый раз!..

— От Харькова две недели едем...

— Кажется, гетманцы,— небрежно говорит Ласточкин.

На пороге купе появляется хорунжий, оглядывает пассажиров.

— Прошу всех выйти,— распоряжается он.— Приготовьте документы.— И к Елене:— Вы, барышня, задержитесь. Прошу билет и паспорт.

Все выходят. Елена протягивает хорунжему документы.

— В Одессу? — говорит он, взглянув на билет.— Трудный у вас будет путь, землячка.

— Землячка?..

— Я черниговский,— ухмыляется хорунжий, возвращая документы.

— Сроду не бывала.

— Странно... Бывает же такое сходство...— Оглянувшись, он наклоняется к Елене, быстро шепчет:— Зря мотаетесь, гражданка председательша. Второй раз из петли можно и не уйти...

— Что за чепуха,— смеется Елена.— И если вы меня с кем-то путаете, зачем же возвращаете документы?

— Круговорот мыслей... В гетмане засомневался: похоже — не украинский он, а немецкий... Петлюра, кажется, надежнее, как вы считаете?

Он испытующе, тревожно смотрит на Елену.

Ее взгляд непроницаем. В нем мелькнула ироническая усмешка.

— Благодарите бога, что нарвались именно на меня,— первым отведя глаза, криво ухмыляется хорунжий.— И что очень уж вы... красивая.

Козырнув, он исчезает в вагонной сутолоке.

— О чем это он? — усаживаясь на место, лениво осведомляется Ласточкин.

— Да так, галиматья. Объяснялся в чувствах...

— Тоже мне... блюстители порядка,— хмурится Ласточкин.

— Шпана! — пренебрежительно махнул рукой старичок в вицмундире.— Разве у них армия? Вот, даст бог, придут настоящие войска — у них уж большевики попляшут... на веревочке-с! Те уж наведут порядок, будьте спокойны-с!

— Это кто же такие? — полюбопытствовала Елена.

— А вот кто, милая барышня,— оживляется старичок, доставая из кармана смятую газету.— Сейчас вот пятьсот рублей заплатил за эту газетину. Тысячу спросили бы — не пожалел бы тысячи! Вы только взгляните на этот портрет!

— Видать, серьезный мужчина,— заглянув в газету, говорит Ласточкин.

— Военный министр Великобритании сэр Уинстон Черчилль! — ликующе провозглашает старичок.

Мелькнули стены сверкающего позолотой и зеркалами зала.

Распахнулись тяжелые двери, на пороге — невысокий, плотный человек с квадратной бульдожьей челюстью.

Вспыхивает магний фоторепортеров, стрекочет киноаппарат, Черчилля окружает толпа журналистов.

— Господин министр, что вы думаете о Советах? — заступает ему дорогу один из них.

— Нужно задушить большевистского младенца в его колыбели, — неторопливо, выразительно, с несколько брезгливой гримасой произносит Черчилль.

Журналисты торопливо записывают.

— Историческая фраза! — восторгается репортер.

— О да! — неопределенно усмехается его сосед.— И обращаясь к Черчиллю:— Сэр, разрешите еще один вопрос?

Черчилль кивает головой.

— Правда ли, что президент Франции направил к черноморским берегам России эскадру и десантные войска? Что туда же ушли военные корабли Великобритании? Флоты и войска Греции и Румынии? Что президент Вильсон...

— На эти вопросы...— грубо прерывает журналиста Черчилль и, овладев собой, заканчивает с обычным чугунным спокойствием:— ...на эти вопросы ответят события ближайшего будущего.

— А известно ли вам, сэр,— не унимается журналист,—что думает по этому поводу мистер Ленин?

— Ленин? — резко переспрашивает Черчилль.

Снова пауза. Короткое раздумье. И спокойный, даже несколько монотонный ответ:

— Через три месяца... правительство Ленина... как и весь советский коммунистический режим... перестанет существовать.

. . . .

Напевая песенку (о Париже, о летнем вечере над Сеной), Жанна укладывает в саквояж свой немудреный багаж.

Высокий, худощавый человек быстро взбегает по лестнице, стремительно входит в комнату.

— Макс! — радостно бросается ему в объятия Жанна.— Я так боялась, что ты опоздаешь...

— Ты уже едешь?..

— Да. Сейчас. Через десять минут...

Она снова прижимается к нему, с тоской смотрит в окно.

— Вот и снег... А в Париже теплынь... Как ты думаешь, в Одессе тоже?..

— Ты отдохни,— ласково говорит Макс, осторожно отбирая у нее платье и укладывая его в саквояж. — Я помогу...

— Нет, я сама... Впрочем, так я увижу еще немножко твое лицо, твою улыбку...

Взяв со стола гитару и забравшись с ногами на диван, она тихонько перебирает струны, поет ту же песенку о Париже.

Бережно укладывая саквояж, Макс смотрит на Жанну.

Его мысли, как всегда в час прощания, когда нужно сказать о самом главном, самом значительном, сбивчивы и отрывисты:

—...Снег... Где мы слушали эту песню?.. Революция все-таки мужское дело... Тогда был туман, и у нее блестели глаза... Жена — самое красивое слово на свете... Жанна, Жанна, но ведь там ад!..

Эти слова звучат за кадром под тихий аккомпанемент гитары, и музыка заполняет паузы после каждой фразы.

— Горло закутай,— укладывая в саквояж шарфик, говорит Макс.— Там, должно быть, слякотно, сыро...

Жанна покорно кивает головой, улыбается. Мы слышим ее голос за кадром, он прослушивается сквозь песню:

—...Какие у него добрые руки... Макс, Макс, я люблю тебя... Говорят, Одесса — как Марсель... Елена Соколовская — какая она?.. Ого, сколько хлеба! Наверное, паек за неделю.

— За шапку выменял,— как бы угадав ее мысли, говорит Макс, укладывая в саквояж буханку хлеба. Закрывая саквояж, он декламирует:

Ничего,
если пока
тебя вместо шика парижских платьев
одену в дым табака...

Жанна задумчиво улыбается, сквозь тихие переборы гитары за кадром снова слышен ее голос:

—...Дым табака... Париж... Как он сказал, этот подлец из миссии? Улыбнись, Макс, вот так... Я ведь долго... Или никогда?..

Она встает, подходит к Максу, кладет руки на его плечи, целует его.

— Ты тоже скоро уедешь?

— Завтра. В свои родные Яссы. Там штаб оккупационных войск. Может быть, смогу помочь оттуда и вам.

— Мне будет трудно без тебя. Мне всегда трудно без тебя...

Она беспомощно кладет голову на его плечи. Он молча обнимает ее.

Неожиданные слезы на глазах Жанны. И поцелуй, от которого все на свете исчезает в тумане, остаются только двое на всей земле.

Море. Свежий ветер. В холодном синем небе мчатся рваные серые облака.

Сашко с силой повернул руль.

Шаланда, круто развернувшись, черкнув парусом волну, рванулась навстречу ветру.

Перед ней вырастает, перекрывая небо и солнце, громада военного корабля.

Смотрит Сашко. На его скулах ходят желваки.

— Серчаешь, парень? — искоса взглянув на него, спрашивает Панас Маршук. Он сидит на банке, зорко вглядываясь в корабли эскадры.— Тебе бы пару гранат или там пулеметик, ты бы им дал жару!

— Все шуткуешь, дядя Панас,— роняет парень.— Какая у него кличка? — кивает он на корабль.

— «Вальдек Руссо»,— медленно читает Маршук.— С ним еще «Франс», «Мирабо», «Жюстис»...

Над шаландой стволы орудий. Под ними матросы дредноута.

Один из них насмешливо помахал шаланде рукой.

Сашко, вскочив на ноги, вне себя от ярости потрясает кулаками:

— Ты, сволочь трижды проклятая!..

На борту унтер схватился за кобуру револьвера. Его руку перехватил молодой комендор. Это Мартен Мишель.

Маршук железной рукой рванул парня на дно шаланды. Перехватывая руль, жестко говорит:

— Сашко, мы вышли сюда не на пикник. Если у тебя нервы, ходи на массаж к доктору Ландесману, а не в море на задание.

— А что ж, молчать им? — взрывается Сашко.— Когда он, сволочь, прет, как до себя домой!.. Мало мы от немцев натерпелись, теперь еще эти?.. Золотопогонники ждут их не дождутся. Душу из рабочего человека будут вынимать!.. Ишь, насмехается, собака, знает, что голыми руками его не возьмешь...

— Это смотря как браться,— глядя вслед кораблям, говорит Маршук.

Приморский бульвар в Одессе. Низкое закатное солнце.

Тускло поблескивает медь укрепленной на треноге подзорной трубы.

— Только один рупь! — уныло провозглашает обладатель нехитрого этого инструмента.— И заместо лицезрения кровавой планеты Марс вы свободно можете обозреть корабли французской эскадры. Только один рублик!

Слегка покачиваясь — он явно навеселе,— к трубе подходит рослый господин в элегантном полупальто.

— Прошу, мсье Харченко,— заискивающе обращается к нему владелец трубы.— Только один рублик?

— Ты меня знаешь? — слегка удивился Харченко.

— Или! — почтительно осклабился владелец трубы.— За ваш вчерашний банкет в «Лондонской» был шум на весь бульвар.

— Пустяки-с! — роняет Харченко и приникает к трубе.

Поблизости останавливаются под деревом Ласточкин и Соколовская.

— Никого, — взглянув на часы, мрачнеет Елена.

— Подождем,— спокойно отвечает Ласточкин, равнодушно поглядывая на владельца трубы и его клиента.

А Харченко, оторвавшись от трубы, громогласно провозглашает:

— Виват союзникам!

Этот клич он адресует группе французских военных моряков, взбежавших по ступенькам широкой лестницы на бульвар. Среди моряков комендор Мишель Мартен.

— Что, Тон Дык... Тьфу, черт, никак не могу запомнить твое аннамитское имя!— обращается он к своему товарищу, тоже комендору.

— Вьетнамское,— коротко отвечает тот.— Тон Дык Тханг.

— Что, Тханг, нравится тебе Одесса?

— Красивый город. Только зачем нас сюда привезли?

Они останавливаются перед памятником Дюку Ришелье. Задрав головы, разглядывают бронзового герцога.

— Это что за фигура?

— Не хочет ли он с нами выпить?..

— Се Дюк. Де Решилье,— объясняет подошедший к ним курносый, чубатый парень.— Бонжур, ситуайен! Вив ла Франс! — провозглашает он, широко улыбаясь.

— О!.. Il est bon, ce gaillard,— оживляются моряки.— Parle-t-il francais?

— Нон,— огорчается парень.— Нет, не парль. Но...

Он заглядывает в бумажку:

— Же травай, э ву травай...

— Bien,— доброжелательно говорят моряки.

Ласточкин и Елена переглянулись. В глазах у Елены мелькнула ласковая улыбка. Харченко тоже взирает на паренька с любопытством.

— Э бьен? — подхватывает парень.— Так пуркуа иси?.. Зачем вы здесь? Ну что, если бы я пришел с пушками к вам в Париж?.. О вотр мэзон, о вотр анфан...

Оглянувшись, он шагнул в сторону, подхватил на руки худенького, оборванного, изможденного мальчишку, протягивает его французам:

— Вот. Иси. Ильманж. Он хочет кушать. Не надо война. Манже!.. Е ву иси. Пуркуа?.. Ву алон а мезон! Домой! А Франс! — Поставив мальчонку наземь, он настойчиво повторяет: — Аля а мезон!..

— А ну заткнись, шпана! — прозвучал сипловатый, властный окрик.

Паренек оглянулся.

За его спиной дроздовцы. Низко надвинутые на глаза фуражки, на рукавах длиннющих гимнастерок черепа и кости.

— Ну ты, сволочь! — вздрагивающим от ненависти шепотом приказывает один из них.— Марш вперед!.. Не оглядываться. И не сметь бежать! Ну!..

— Пардон, мсье,— криво улыбается французам второй.— Се бандит. Головорез. Большевик. Нож к горлу...

Он делает страшную рожу, проводит ребром ладони по горлу, французы озадаченно молчат.

— Мсье Харченко,— почтительно козыряет дроздовец,— объясните им по-французски...

Но мсье Харченко ничего не успевает сказать. Первый дроздовец исподтишка коротким ударом бьет парнишку в поясницу. Вскрикнув и согнувшись вдвое от нестерпимой боли, тот шагнул вперед и опрометью метнулся в сторону.

Дроздовец вскинул наган, стреляет не целясь.

Парнишка, пробежав еще два-три шага, ничком падает на землю.

— Мерзавцы! — кричит Елена, бросаясь к убитому.— Бандиты!

Склонясь над парнишкой, она бережно поднимает его голову.

Он мертв.

Перед офицерами вырастает фигура Харченко.

— Стыдно, господа офицеры,— цедит он сквозь зубы.— При наших союзниках!.. И при даме...

— Кто такая? — грубо перебивает его дроздовец.

— Из кабаре. Знакомая.

— Ее счастье,— бормочет офицер, пряча револьвер в кобуру.

Ласточкин помогает Соколовской встать и, взяв ее под руку, уводит по аллее.

— Нехорошо, мадемуазель,— заступает им дорогу Харченко.— Разрешите прикурить?

Ласточкин чиркает зажигалкой. Наклонясь к нему и прикуривая, Харченко быстро шепчет:

— Сейчас явится контрразведка. Надо убираться. Явка у трубы завалена. Мне поручено встретить вас.

— Не понял,— сдержанно говорит Ласточкин.— Вы о чем?

— Не узнали? — улыбается Харченко.— Это хорошо. Котовский.

— Аукцион с кандалами? — радостно оживляется Ласточкин.— Тысяча — кто больше?

Харченко — Котовский не ответил. Приподняв шляпу и расплываясь в широкой улыбке, он церемонно кланяется. Нет, не Елене и Ласточкину, а господину, восседающему в промчавшейся мимо них коляске.

— Кто это? — спрашивает Соколовская.

— Мой друг Энно,— объясняет Котовский.— Французский консул.

— Подходяще! — одобряет Ласточкин.— Слушайте, ему, верно, известен день высадки десантных войск? Очень важно!

У памятника Ришелье по-прежнему стоят французские моряки. Молчат. Угрюмо смотрят.

По мостовой прогромыхала пароконная платформа. На ней — укрытый брезентом мертвый парнишка.

Молчат французские моряки, подавленно смотрят вслед платформе.

Комната, заставленная громоздкой старинной мебелью. Где-то рядом гремит музыка, сюда доносятся крики, топот, сотрясающие стекляшки на закутанной марлей люстре.

У окна, затянутого плотной занавеской,— Елена. За окном сумерки, вечер.

Елена курит. По ее лицу медленно скатывается слеза. Шум шагов, голоса. Елена повернула голову к двери.

— Ну, что у тебя? — входя в комнату, спрашивает у своего спутника Ласточкин.

Спутник, высокий, светлоглазый юноша, достав из-под подкладки пиджака клочок полотна, протягивает его Ласточкину.

— Здравствуй, Стайко,— внимательно рассмотрев мандат, крепко обнимает юношу Ласточкин.

— Серб? — спрашивает его Елена.

— Тако есть. Србска дивизия. Только я худо по-русски,— застенчиво улыбается Стайко.

— А по-французски? — порывисто обращается к нему Елена.— Французский ты знаешь?

— Только разные некоторые слова,— огорчается Стайко.

— Если бы тот парнишка знал еще хоть несколько слов, — в отчаянии говорит Елена.— Хотя бы несколько французских слов...

— Если очень нужно, я могу их сказать,— входя в комнату, говорит молодой черноволосый человек с веселыми, смеющимися глазами.— Здравствуй, Коля!

— Миша! — радостно бросается к нему Ласточкин.— До чего ж ты вовремя!..

Они сердечно обнимаются, похлопывая друг друга по спине.

— Впрочем, не так уж и вовремя! — вдруг сердится Ласточкин.— Почему задержался?

— Вот-вот, я так и знал,— юмористически говорит Миша.— Дом горит, а часы идут! Кругом фронты, банды, чертова кутерьма, а он знает одно — дисциплина, и чтобы все минута в минуту!.. Так кому нужно сказать несколько французских слов, Леля? Что с тобой? — встревожился он.

Глаза Елены полны слез.

— Ты, Лелька, не тревожься,— подойдя к ней, ласково обнимает ее Миша.— Еще ведь ничего не известно. Может, он и пробьется...

— Ты о ком? — настораживается Елена.

— Конечно, об Андрее. Мы шли вместе.

— Где он? — встрепенулась Елена.— Что с ним?

— Мы пробивались с боем.

— Только правду...

— Мы потеряли друг друга. Ваню Дрозденко убили... Я пробился...

— Вы и есть Елена? — спрашивает вошедшая молодая женщина.— Я почему-то думала, что вы гораздо старше.

— Гелена Гжелякова,— представляет ее Ласточкин.— Товарищ из польской группы.

— Альтер Залик,— рекомендуется стоящий рядом с Геленой человек.— Румын.

— Ну вот мы и в сборе,— говорит Ласточкин.— Теперь у нас уже, как сказал бы Петр Великий, иностранная коллегия.

— Он называл ее иноземная,— машинально поправляет Елена.

— У нас будет иностранная,— решает Ласточкин. Он смотрит на своих соратников.

Перед нами проходят их лица:

уже овладевшей собой Елены Соколовской;

сурового и решительного Стайко Раткова;

Гелены Гжеляковой, взволнованной и все же не забывшей взглянуть в это мгновение в трюмо, поправить сбившийся локон;

подтянутого, сдержанно улыбающегося Альтера Залика;

порывистого, живого, веселого Миши Штиливкера.

Слышен голос Ласточкина:

— Вот мы и знакомы. И забудьте об этом. Где бы мы ни встречались — мы друг друга не знаем. Имена ваши и тех, кто придет, будут знать только Елена и я.

Крестьянская хата. В люльке качается малыш, совсем крохотный.

Над ним склонилась мать. Молодая, светлоглазая. Мурлыча тихонько песенку, она настороженно прислушивается.

Распахнулась дверь. В комнату ворвался морозный воздух, гул далекой канонады.

Опираясь на плечо коренастого крестьянина, входит Андрей. Вслед за ним — человек в котелке, с саквояжем.

— И все им мало,— прислушиваясь к нарастающему грохоту боя, ворчливо говорит старенький дед, расположившийся на лежанке.— И все они не навоюются, сучьи дети!..

Колышется люлька, тихонько поет мать.

— А вот вы, молодой человек, уже отвоевались,— перевязывая Андрея, удовлетворенно говорит врач.

Андрей молча следит за его движениями.

— Они пусть продолжают проламывать друг другу головы, а вы, счастлив ваш бог, пошабашили,— работая, ворчливо говорит врач.— И кто бы вы ни были — красный, белый, зеленый, черт вас теперь разберет, мне это совершенно безразлично,— ваша совесть чиста не только перед начальством, но и перед вашим белым или красным богом. Рана ваша скоро заживет, но не дай вам бог сейчас тронуться с места. Последствия отвратительны.

Закончив повязку, он устало выпрямляется.

— Спасибо, доктор,— сердечно благодарит Андрей.

— Не за что,— собирая инструменты, говорит врач.—Так что сейчас же в постель.

Прогремел пушечный выстрел. Совсем близко.

— Поехали, Кузьма Гнатович,— осторожно натягивая на раненое плечо шинель, говорит Андрей.

— Вы с ума сошли! — загораживает ему дорогу врач.

Андрей, виновато улыбаясь, выходит вслед за хозяином в ночь.

Темень. Поземка. Бьют орудия.

Анфиладой комнат проходит Энно. Он горделив, важен, напыщен. Еще бы: доверенное лицо Антанты и — хотя бы в мечтах — властитель Черноморья.

За ним следует, на ходу докладывая, секретарь.

— Телеграмма гетмана Скоропадского.

— Читайте.

— «В этот исторический момент...»

— Опустите болтовню. Чего он хочет?

— Признания Антанты. Оружия. Денег.

— Что еще?

— Телеграмма директории.

— Это еще кто?

— Некто Петлюра и некто Винниченко.

— Вспоминаю... О чем просят?

— Признания Антанты. Оружия. Денег.

— Дальше?

— Телеграмма правительства Украинской Социалистической Советской Республики.

— О чем просят?

— Протестуют против оккупации Одессы, Николаева, Херсона.

— Чепуха. Мы здесь по просьбе законного правительства.

— Это кто же? — усомнился секретарь.— Деникин? Петлюра? Гетман?

Энно неопределенно пожимает плечами. Взяв из рук секретаря папку с бумагами и изобразив на своем лице короткое раздумье, он эффектным жестом возвращает папку.

— С этим разберемся позже.

В огромном пышно убранном зале толпятся военные и штатские, дамы и господа. Музыка, вальсируют пары. Бо́льшая часть гостей стоит у стен и колонн, нетерпеливо поглядывая на дверь.

Военный губернатор Одессы, молодой, элегантный генерал Гришин-Алмазов танцует с Верой Холодной.

— Оказывается, даже разрешения на мои концерты... нужно брать у французского полковника Ферамбе...— чуть насмешливо говорит Холодная.

Гришин-Алмазов не слушает ее, мысли его заняты чем-то другим.

— Вы чем-то озабочены?

— Извините, Вера Николаевна...— спохватился Гришин-Алмазов.— Все дела... В городе снова неспокойно... Листовки, летучие митинги, черт знает что...

— И вы не можете с ними справиться?

— Пока нет. Но вот через несколько дней... Только это между нами... В четверг союзники высадят десант, и тогда уж... Извините.

Оставив свою даму, Гришин-Алмазов быстро идет навстречу Энно, появившемуся у входа.

Вере Холодной остается только презрительно пожать плечами.

Возле нее сразу же оказался Харченко — Котовский.

— Оставляя вас в одиночестве, наш доблестный генерал, несомненно, сильно рискует,— он галантно целует ей руку.

— Он пошел к хозяину,— жестко говорит Холодная.— Ведь, оказывается, все мы в Одессе теперь — только гости.

— Божественная, вы говорите рискованные вещи,— смеется Харченко.— Уж не записались ли вы, упаси бог, в революционерки?

— Куда уж мне! — засмеялась Холодная.— Я только актриса. Но я хочу быть русской актрисой!

Снова гремит музыка. Харченко и Вера Николаевна, сделав два-три тура вальса, останавливаются у колонны.

— А знаете, мсье Харченко,— улыбается Холодная,— иной раз мне кажется, что вы мой коллега... что вы тоже играете роль...

— Что вы, что вы! — смеется Харченко.— Я дальше любительских спектаклей не рискнул.

— Возможно...— На ее губах блуждает странная усмешка.— Кстати, как ваши поместья? Я все забываю: бессарабские или херсонские?..

— В руках бандитов и убийц,— совершенно серьезно говорит Харченко.— И посему...

Он берет с подноса у лакея два бокала шампанского, протягивает один из них актрисе.

— Выпьем за десант.

— Какой десант?

— Освободителей! — торжественно говорит Харченко.— Знаете, мы тут поспорили насчет дня его высадки. Выигрываю бутылку коньяку.

Холодная внимательно посмотрела на Харченко, загадочно улыбнулась.

— Пари пустяковое. Его выиграла бы даже я.

— Вот как? — удивился Харченко.— Любопытно-с...

Музыка внезапно оборвалась. В зале движение.

— Командующий. Генерал Д'Ансельм,— поясняет актрисе Харченко.

В сопровождении свиты входит Д'Ансельм. Энно и Гришин-Алмазов спешат ему навстречу.

— Счастлив приветствовать вас, господин генерал, во вверенном мне городе,— почтительно щелкает каблуками Гришин-Алмазов.

— Отвратительный город,— морщится Д'Ансельм.— В этой вашей Одессе куда бы я ни шел, ветер всегда дует мне в лицо.

Из дверей ресторана-кафе под вывеской «Дарданеллы» вываливается группа подвыпивших французских моряков. Они бредут по тротуару, горланя фривольную песню, улюлюкая вслед шарахнувшимся в сторону прохожим.

Проводив моряков тяжелым, недобрым взглядом, Сашко вслед за Маршуком входит в просторный зал «Дарданелл». Ресторан оборудован весьма своеобразно: все в нем — столы, стулья, даже эстрада — из бочек и бочонков.

В зале, заполненном до отказа французскими военными моряками, гул от разговоров, звон бокалов, выкрики, шум, смех.

И плач. Пьяный матрос, уткнувшись лбом в плечо своей дамы, сквозь слезы тянет песню о Париже, о старенькой маме, которая ждет не дождется своих сыновей...

За соседним столом подвыпивший боцман с бычковатым выражением лица авторитетно разъясняет:

— Большевики — это от слова «боши», понимаешь?.. Немецкие агенты!

В другом углу Тон Дык Тханг — в руках у него смятый листок бумаги — негромко читает соседям по столу:

— «Большевик — это человек, борющийся за свободу, за власть рабочих и крестьян...»

— Подожди,— прикрывает рукой листовку Мишель.— Посторонние,— добавляет он, указав глазами на пробирающихся мимо столиков Маршука и Сашко.

С грохотом отодвинув бочонок, насвистывая бравурную мелодию, Мишель угрожающе надвигается на Маршука.

— Дать ему в морду? — деловито спрашивает Сашко.

— Обратно нервы,— бормочет Маршук и, легонько отстранив его, шепчет: — Вина и побыстрее!

— Бонжур! — широко улыбаясь, шагает он к Мишелю.— Вив ла свободная либертэ!

Мишель и его друзья озадаченно переглядываются. Сашко ставит перед ними бутылки вина, наливает стаканы.

Протягивая Мишелю стакан вина, Маршук торжественно провозглашает:

— Вив ла...

Не находя слов, он запнулся, засмеялся («Вот черт, все слова растерял»...) и вдруг с гордостью поднял свои огрубевшие руки:

— Вив ла пролетарий!

— О, ла! — просиял Мишель.— Vive les onvriers!

— Вив ла карманьола! — выпив свой стакан и швыряя его о пол, кричит Сашко.

— Vive la carmagnole!— восторженно подхватывают французы.

Эй, живей, живей, живей,
На фонарях буржуев вздернем!—

озорно подмигнув Мишелю, запевает Сашко.—

Эй, живей, живей, живей,
Хватило б только фонарей!

Грозовую мелодию ликующе подхватывает оркестр.

На своем родном языке поют карманьолу французы.

Сашко, пускаясь в пляс, поет грозную песню французской революции по-русски:

Так спляшем карманьолу,
Слышишь гром? Слышишь гром?
Так спляшем карманьолу,
Пушки бьют за бугром.

Пляшет Сашко.

Лихо танцуют и моряки, но куда им до неистового темперамента, бешеного разворота в танце первого парня Пересыпи!

Маршук, подойдя к стойке, за которой хозяйничает черноусый грузин, спрашивает:

— Что нового, Мартын Артемьевич?

— Все в порядке,— весело отвечает хозяин ресторана, протягивая Маршуку рюмку коньяку.— Заведение, понимаешь, процветает.

— Гости собрались?

— Ждут,— кивнув на тяжелую портьеру за стойкой, небрежно роняет Мартын Артемьевич.— Проходи.

В комнатушке за портьерой явка комитета. Две двери: одна в зал, другая — на черный ход.

Ласточкин, пожав руку Маршуку, кивнул ему на стул, озабоченно спрашивает Котовского:

— И это точно?

— Ручаюсь,— подтверждает Котовский.— Десант в четверг. Если нужно встретить, рассчитывайте и на мои две сотни дружинников.

— Рано,— говорит Ласточкин.— День восстания определит областком. Это я разъясняю вам как беспартийному.

— Могли бы и не подчеркивать,— морщится Котовский.— Программу я признаю? Признаю. А организационно предпочитаю...

— Откуда это у вас, Григорий Иванович?— перебивает его Ласточкин.— От анархистов, что ли?

— Ничего общего. Считаю, что каждый должен быть настолько сознательным, что незачем вводить его, так сказать, в рамки.

Ласточкин взглянул на Котовского и чистосердечно, от всей души расхохотался.

— Как вы сказали? Не вводить, так сказать, в рамки?

— Ну, загнул,— смеется и Маршук.

— Чему же вы смеетесь? — рассердился Котовский.

— Мы-то ничего,— уже серьезно отвечает Ласточкин.— Представляю себе, как смеялся бы Ленин!

— Ленин? — озадаченно переспрашивает Котовский.— Неужели смеялся бы?..

Ответить ему не успели: в комнату, пряча торжествующую улыбку, входит Елена.

— Вот,— кладя на стол свернутую газету, объявляет она.— Шесть тысяч экземпляров.

Все потянулись к газете.

— «Ля ком-мю-нист»,— торжественно читает Маршук название газеты. — Здорово...

— Там опечатка,— смутилась Елена.— «Ля коммюнист» — значит «Коммунистка», а нужно «Ле коммюнист»... Меня задержали на полчаса патрули, и вот — опечатка...

— Сойдет,— успокаивает ее Ласточкин.

— Для моряков это даже лучше,— смеется Котовский.

— Давайте пошлем товарищу Ленину именно этот экземпляр,— предлагает Ласточкин.— С опечаткой. И с объяснением, конечно.

— Не хватает знающих язык,— сокрушается Елена.— Хоть разорвись.

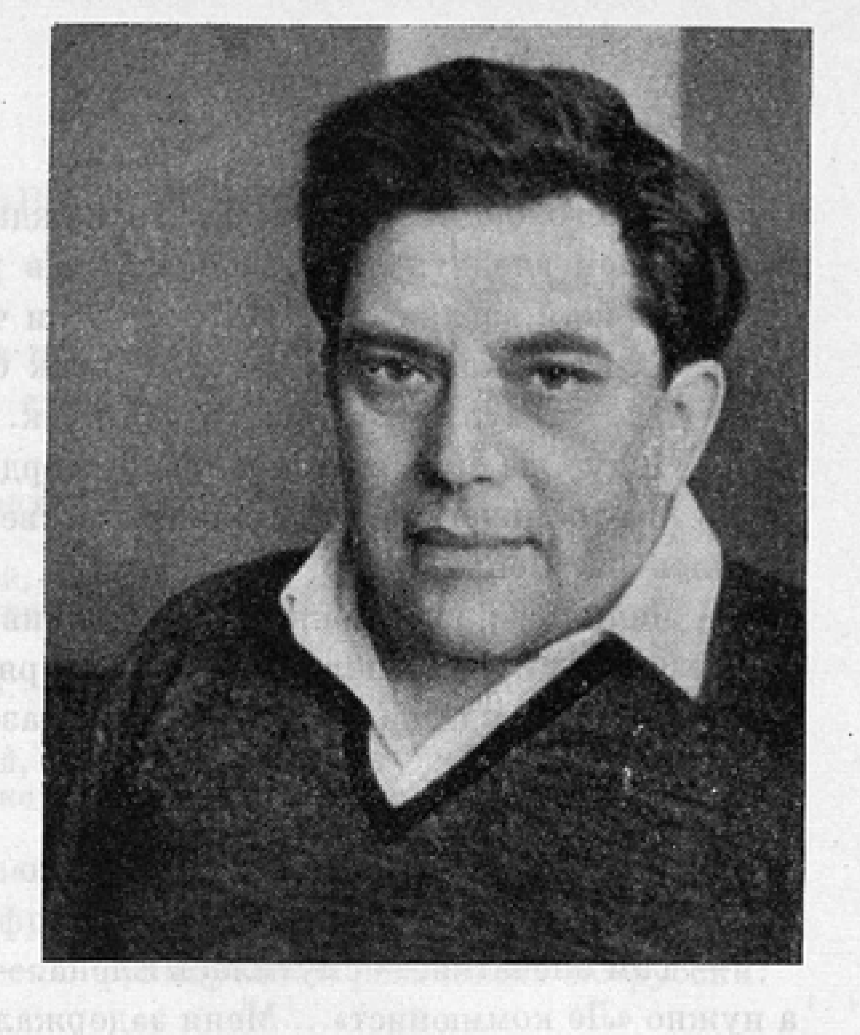
— Будут! — убежденно говорит Ласточкин.— А теперь давайте о главном: как встретить десант. Чтобы голос одесситов прозвучал на весь мир.

— И одесситок! — энергично заявляет Елена.— Обязательно одесситок! Это я возьму на себя.

— Не только «ле одесситы», но и «ля одесситки»? — улыбается Ласточкин.— Что ж, это мысль!

(Окончание следует.)

Лев ГИНЗБУРГ



ПОСЛЕДНИЙ СЧЕТ

ЛИТЕРАТУРНЫЙ КИНОСЦЕНАРИЙ С НЕКОТОРЫМИ ПОЯСНЕНИЯМИ

Этот сценарий написан мной по материалам Краснодарского процесса военных преступников (октябрь 1963 года), на котором я присутствовал как специальный корреспондент «Литературной газеты».

Сейчас по этому сценарию режиссер Л. Б. Мазрухо на Ростовской киностудии монтирует фильм. Я говорю монтирует, потому что собственно «съемки» начались задолго до того, как возник сценарий, и за много лет до самого процесса. В этих давних съемках принимал участие в качестве фронтового кинооператора нынешний режиссер, лауреат Государственной премии Леон Мазрухо. Благодаря мужественной и талантливой работе этого человека до нас дошли потрясающие киносвидетельства всенародной беды, всенародного гнева и всенародного подвига, которые послужат материалом еще не для одного сценария и не для одного фильма.

В январе 1964 года мы с Леоном Мазрухо разыскали эти кадры в архивах, «заложили» на монтажном столе пленку — и вот в окошко экрана глянуло Время...

...Именно тогда у меня появилось желание опубликовать сценарий на страницах журнала «Искусство кино», снабдив основной текст некоторыми комментариями, поясняющими, как, когда и при каких обстоятельствах в сценарий «вошли» те или иные эпизоды...



од Новороссийском, в стороне от шоссе, стоит памятник — скульптурный ансамбль «Непокоренные»...

Таких памятников у нас много в стране, особенно там, где были бои, и не всегда человек, проезжающий по этой курортной дороге, обратит внимание на памятник. Да и я поначалу увидел его как бы между прочим — издали, за обочиной шоссе, в поле.

Спешит по дороге машина...

Все же остановимся, подойдем к памятнику поближе.

Трое стоят, словно вырванные из шеренги: старик, женщина и ребенок, прижавшийся к этой женщине,— сын.

Теперь мы понимаем, что их здесь, в этом поле, расстреляли фашисты, пригнали сюда на казнь из Новороссийска, из Краснодара...

Колонны, колонны смертников...

Не воображение воссоздает эту картину — сами фашисты снимали: гонят людей по дорогам, подталкивают прикладами, конвоиры смеются, переговариваются между собой.

Война. Оккупация...

Двадцать лет, больше даже, прошло с тех пор. И эхо от выстрелов развеялось, и расплываются, исчезают картины...

А те трое стоят, вырванные из шеренги, и взгляд их устремлен в вечность.

Кто же эти люди? Почему они погибли? Кто их убил?..

Двадцать лет прошло. Заросли братские могилы, рвы, балки. Памятники стоят, и мирная жизнь уже давно утвердилась на нашей земле. И машины по курортной южной дороге везут хлеб, и везут станки, и везут плоды и фрукты, и отдыхающие семьями едут к морю...

Двадцать лет прошло. Стоит ли ворошить прошлое, когда все известно — и причины и следствия. И другие у людей дела. И мертвые все равно не воскреснут.

Но вот смотрит на нас одним глазом этот мальчик, чуть повернув голову: выстрелят в него сейчас.

Кто выстрелит? Что за наваждение такое? Опять возникают картины-призраки.

Это память спорит с забвением; они резко перебивают, обрывают друг друга...

Что с тобой, мальчик милый? Какая война?

Посмотри: виноградники, мирное поле и это не танки, а тракторы...

Но мальчик видит с в о е.

...танки с крестами идут, вползли на Кубань.

Посмотри, мальчик.

...прямо перед тобой — дымы новороссийских заводов, порт вдалеке. Это — жизнь, которую мы отстояли...

Мальчик видит с в о е.

...горит земля, и черными тучами застлано небо...

Да ничего не горит, успокойся. Двадцать лет уже мир на земле.

...каменщик стену кладет, поднимаются новые здания...

Мальчик видит с в о е.

...рушатся навзничь дома. Воют бомбы...

Мальчик, смотри: утро, дети в школу пошли...

Нет, не видит он этого. Другое перед ним утро.

...колючая проволока. Конвоиры. И детей, даже малых детей гонят в ров...

Но ты прислушайся, мальчик! Горнист заиграл. И ударили в барабаны барабанщики, выбивая веселую дробь.

А он — прижался к матери, смотрит испуганный.

... бьет по нему в упор автоматная очередь.

Трофейные кадры известны, их часто используют.

И все же в прологе, в сцене с мальчиком, трудно было без них обойтись.

Есть такая трофейная «сокровищница» — еженедельные обозрения геббельсовского кино и единственный полнометражный фашистский фильм о «походе на Восток», выпущенный, кажется, в ноябре 1941 года — еще до разгрома немецких войск под Москвой. Невозможно, тягостно это зрелище, когда на экране возникают колонны наших пленных, изможденные лица людей, которых через несколько минут после съемки расстреляют или загонят туда, за колючую проволоку лагерей, на смертные муки. И особенно тягостно видеть наших пленных санитарок, девушек в стоптанных, разношенных сапогах, в изодранных гимнастерках, бредущих под фашистским конвоем, и слышать, как улюлюкает немецкий диктор.

Даже сегодня, через двадцать лет, к горлу подступает «фронтовая ярость», которую не могут пригасить годы... Эти кадры надо бы показать тем людям на Западе, которые не знают или не хотят знать, что принесла н а м война, и не понимают нашего особого права на бдительность...

Кадры эти чудовищны. В них не только фашистская жестокость, но и фашистское, «расовое» глумление над другими народами, садистское сладострастие, с которым они смотрят на русские лица, на глаза с «азиатским» разрезом, на «еврейские» носы — тут тайное, томительное желание гестаповского садиста ударить по этому снятому крупным планом, с помощью «ракурсировки» лицу, по глазам, по губам; плеткой, резиновым шлангом расквасить нос...

Для чего я об этом пишу? В 1963 году летом в Мюнхене на приеме «для интеллигенции», устроенном концерном Сименс, в современном, модернистском фойе я увидел номер западногерманского журнала «Магнум». Там все тем же нехитрым и подлым способом «ракурса» были изображены мы — москвичи.

Я тогда вспомнил геббельсовский фильм — и все та же ярость подступила к горлу, но я вежливо сказал устроителю вечера г-ну Пиперу, крупному мюнхенскому книгоиздателю, что, глядя на журнал, вспоминаю Геббельса. И г-н Пипер тоже крайне любезно и вежливо ответил мне, что это всего лишь шутка, нечто вроде дружеского шаржа... Но я слишком хорошо знал, чем такие «шутки» кончаются...

Но вернусь к фильму о «восточном походе» и еженедельным кинообозрениям.

Вот она — броневая фашистская лавина... Кто устоит перед такой мощью?.. Грозно движутся танки..

А мы их расшибли в лепешку, превратили в металлический лом!

Вот они маршем входят в города, наглые в своем чванстве и самоуверенности. Кто остановит их шествие?..

А мы вышибли их и гнали до самой Эльбы.

Вот они зажали в тиски миллионные массы людей, абсолютно убежденные в том, что это навсегда и что никогда не наступит возмездие, а мы выбили топор из их рук и заставили отвечать за все, что они натворили...

Пусть эти кадры послужат уроком и предостережением...

Памятник под Новороссийском... Мальчик...

Тогда, двадцать лет назад, над твоей могилой мы поклялись, что пока живы, сделаем все, чтобы ни один из твоих убийц не ушел от ответа — ни главные палачи, ни их подручные, ни подручные подручных — никто... Сколько бы на это ни потребовалось времени!

Но палачи не придавали значения нашим словам.

Мы поклялись сделать все для того, чтобы в мире никогда не повторялось, не было возможным то, из-за чего ты погиб.

Вот почему через двадцать лет после твоей смерти
в мирный Краснодар
в осень 1963 года
из войны,
из далекого двадцатилетия
привели под конвоем
девять человек,
усадили на скамью подсудимых
и начался

КРАСНОДАРСКИЙ ПРОЦЕСС

...В 1943 году в Краснодаре, из которого только что вышибли гитлеровцев, состоялся процесс военных преступников из зондеркоманды «СС 10-а». Это был, по существу, первый акт государственного возмездия фашистским палачам, первое подтверждение того, что за свои злодеяния они будут отвечать по закону: в этом смысле Краснодарский процесс был дальним предтечей Нюрнбергского.

В архивах сохранились снятые Леоном Мазрухо кадры того процесса, вошедшие в памятный до сих пор фильм «Приговор народа».

Судейский стол. Председательское кресло. Адвокаты. Публика. Пресса... Все эти обычные атрибуты судебного процесса, возникшие на экране, имели тогда особое, принципиальное значение.

В обстановке небывалой «тотальной» войны, когда казалось, что вопросы возмездия и торжества справедливости могут решаться только в огне сражений, в штыковой атаке, «огнем и колесами», фильм напоминал о том, что существует Право, которое дает возможность трезво, без ненужной горячности и эмоционального «перехлеста» установить вину тех, кто обагрил свои руки кровью народов, предъявить точный счет каждому из палачей — от организаторов фашистских злодеяний до самого ничтожного из исполнителей.

1943 год... Еще огромные пространства советской территории были захлестнуты оккупацией, еще творили свои черные «засекреченные» дела эсэсовские зондеркоманды, а с экрана уже звучали на весь мир имена конкретных виновников с указанием конкретного перечня их преступлений, «зоны действия» и т. д. В этой протокольной сухости дикторского текста, в юридической конкретности фактов было заложено огромное эмоциональное начало: только народ, безусловно уверенный в победе своей страны, своего государства и своего правого дела, мог в условиях всеобщего военного кошмара и фантасмагорий гитлеровского нашествия осуществить спокойный акт правосудия, более грозного, чем любая внесудебная расправа. В поступи Закона слышалась поступь грядущей Победы...

Тогда, в 1943 году, впервые были названы имена Кристмана, Герца, Раабе, Винца, Фольмера и других преступников, которые находились всего в нескольких километрах от наших армейских экранов, по другую сторону фронта.

Еще томились в подвалах схваченные гитлеровцами партизаны, еще восседал за огромным столом в кабинете г-н Кристман, занятый разработкой очередной «акции», еще д-р Герц придирчиво осматривал свою душегубку — проверял, все ли устройства в порядке, и во дворе зондеркоманды толпились в ожидании начала погрузки вооруженные каратели, а про них уже знали всё, вплоть до фамилий, до подробностей биографии...

Могли ли они предположить, что Суд еще не закончен и что через двадцать лет в том же Краснодаре предстанут перед судом народа те, кто ушел от возмездия тогда, в сорок третьем?..

—... Встать! Суд идет!

Председательствующий полковник юстиции В. И. Малыхин зачитывает обвинительное заключение.

Слушается дело карателей из фашистской зондеркоманды «СС 10-а»...

Девять человек.

Девять отщепенцев, которые, движимые подлостью, страхом и копеечным, грязным

расчетом, согласились стать сообщниками фашистских оккупантов.

Еще недавно эти люди жили среди нас, и мы не знали, кто они такие. Они жили среди нас и, встречаясь с нами, отворачивали глаза, чтобы не выдать страха, который тряс их все эти годы. Скрипнет ли калитка, человек ли пройдет под окном, задержит ли кто-нибудь на них случайный взгляд, они вздрагивали, обмирали:

— Идут! Настала расплата!..

А потом они вновь успокаивались в надежде на человеческую забывчивость и на то, что им удалось перехитрить время, которое все сгладило, и что действительно никому нет дела до расстрелянных когда-то мальчиков.

Но земля обладает странным свойством: она возвращает тех, кого подло упрятали в нее, чтобы спасти палачей от возмездия.

Вот они сидят, эти девять человек.

Девять запутанных, мрачных и дурно прожитых жизней.

Но наш рассказ мы начнем не с них.

Перенесемся пока в Западную Германию, в Мюнхен.

Прекрасный город Мюнхен с удивительными архитектурными ансамблями; античность, перенесенная в Баварию: «павильон полководцев» и триумфальная, восстановленная после войны арка;

и Швабинг, где жизнь «бьет ключом» и бородатые, босые студенты-битники шаркают по тротуарам;

и в пинакотеках — новой и старой — Иероним Босх состязается в ужасах с наиновейшими абстракционистами;

и служат службу в соборах;

и в Пивном доме, огромном комбинате пива, торжествует баварский пузатый Вакх;

и тихие улицы возле Английского парка...

Мир на земле. И здесь мир, в Мюнхене, где сорок лет назад возникло нацистское «движение» и откуда пришла к нам огромная, непоправимая беда...

В Мюнхене самый центр города — Штахус. Многолюдие, и машины никак не могут пробиться; нетерпеливо позвякивают трамваи, подсвеченный прожекторами плещет фонтан-водопад.

При чем здесь расстрелянный мальчик? Одумайся и не ищи в каждом прохожем его убийц.

Штахус. Магазины. Гостиницы. Учреждения, предназначенные служить людям в мирные и добрые времена.

Вот, например, эта контора.

Стеклянная дверь.

Секретарши болтают друг с другом.

Телефон зазвонил.

А вот за письменным столом в кабинете сидит сам хозяин конторы — «маклер по обмену квартир», невысокого роста господин, с длинным лицом и мясистыми оттопыренными ушами.

И все это всерьез: секретарши, и телефон, и стеклянная дверь, и календарь на стене. Все это символы устоявшейся, пристойной мирной жизни с ее повседневными человеческими заботами вроде обмена квартиры и покупки новой мебели.

И реклама подтверждает, что «Вы сделали правильный выбор! Здесь, в конторе доктора Курта Кристмана, вы всегда получите дельный совет...»

И д-р Курт Кристман встает из-за стола, готовый к услугам...

Мы всматриваемся в его лицо,

оно приближается к нам...

Двадцать лет прошло.

Календарь на стене. 1963 год. 10 октября.

Тикают, отсчитывая время, часы.

Господин Кристман спокоен.

И вдруг,

прорезая тишину, время, вечность,

пронзительный, слышится крик мальчика...

Краснодарский процесс.

Зал суда. Скамья подсудимых.

Полковник Малыхин листает один из томов, и мы видим фотографию двадцатилетней давности: холодное, злое лицо оберштурмбанфюрера СС; фуражка с высоким верхом и кокардой-черепом. Он...

Зондеркоманда «СС 10-а», которую возглавлял доктор Курт Кристман, убила восемь тысяч человек в Мариуполе, восемь тысяч человек в Ростове, тысячу пятьсот человек в Таганроге, девять тысяч человек в Краснодарском крае, действовала в Крыму, в Мозыре, в Люблине, принимала участие в подавлении восставшей Варшавы; убийцы из зондеркоманды расстреливали, вешали, заталкивали людей в душегубки на территории пяти государств — СССР, Польши, Чехословакии, Югославии, Италии.

Вот кто такой этот мирный мюнхенский маклер, который словно в насмешку открыл свою контору под самым носом у прокура-

туры «Мюнхен-1», призванной расследовать нацистские злодеяния на юге России.

Сейчас о преступлениях Кристмана рассказывают его бывшие подчиненные, те самые, которые продали ему душу и которых он превратил в профессиональных убийц.

...Идет допрос Скрипкина, помощника командира взвода карателей.

Когда-то до войны Скрипкин работал слесарем, играл в футбольной команде. У него была семья, была родина, которая дала ему все возможности для разумной и честной жизни и которой он подло изменил в час нависшей над ней смертельной угрозы.

Когда в город, где жил Скрипкин, пришли фашисты, он поступил к ним на службу — сначала в полицию, затем в зондеркоманду.

Первое убийство Скрипкин совершил 11 августа 1942 года в районе песчаного карьера близ Ростова...

Двадцать лет спустя неумолимая рука возмездия вновь привела его на то место, теперь уже в качестве обвиняемого. На предварительном следствии Скрипкину пришлось шаг за шагом восстанавливать картину того массового расстрела и вспоминать роковую минуту, когда он впервые услышал приказание Кристмана:

— Стреляй!

— Во время расстрела я помню такой случай, — показывал Скрипкин. — Среди арестованных находилась молодая женщина, с нее сорвали нижнюю рубашку, затем, с целью поглумиться, и трусы... Не выдержав надругательств, она бросилась на карателей, среди которых стоял я... Мы от неожиданности отпрыгнули в сторону. Женщина была сбита с ног немцем, а мы схватили ее, голую, за ноги и за руки, подтащили к окопу и сбросили туда...

И дальше — длинная цепь таких же эпизодов, несколько томов... Только названия городов меняются — Ростов, Новороссийск, Николаев, Одесса, Галац, Катовицы... Конвоирование узников в Бухенвальд... Служба при полицей-президиуме в Берлине.

Неужели все это совершал человек с руками, ногами, глазами? И у него есть голос, и он ест, пьет, любит, читает, спит?..

И вот он перед нами, этот Скрипкин. Синий свитер, серый потертый пиджак, волосы зачесаны гладко назад. Уселся на свое место, скрестив длинные, в кирзовых сапогах ноги. Скучающее лицо. Больничными чистыми пальцами он вертит спичечную коробку, выслушивает вопросы и отвечает покладисто, односложно... Сидит, подперев длинную, вытянутую голову костлявым кулаком, курит, экономя папиросы и спички...

Все это должно войти в фильм — Скрипкин на суде — его монотонный скучный рассказ (монотонность здесь поразительна, в ней ключ к пониманию «проблемы Скрипкина»), монотонный рассказ о том, как он убивал людей, и о Кристмане, который, «несмотря на свой высокий пост», развлекался тем, что выполнял «функции» рядового палача и сталкивал обреченных в ров...

Я слушал его, и меня охватывало необычайное волнение. Я вспоминал ту девушку, с которой «сорвали одежду», и партизана Комкова, которого Скрипкин арестовал в Николаеве, и других, ставших жертвами зондеркоманды... Могли ли они знать, что пройдет не год, не два, а двадцать лет, и все же возмездие настигнет палачей и заставит вот так подробно, обстоятельно, монотонно — все до последней детали выложить на стол следствия?

И не только «выложить на стол».

Преступников вывезли на места их злодеяний, оператор Б. Маневич заснял сцену символического значения: Скрипкин опознает песчаный карьер под Ростовом, где происходили массовые казни...

Теперь мы видим этот карьер и видим Скрипкина: словно экскурсовод, ведет он нас по этим мрачным местам, сопровождаемый следователем.

Вот здесь это было. Сюда привозили из Ростова ни в чем не повинных людей, которые даже не знали, что их везут на смерть: им объявили, что их переселяют в другое место, и они ехали в автобусах — старики, женщины с детьми, целые семьи...

...Длинным, негнущимся пальцем Скрипкин показывает. Здесь их выгружали, приказывали раздеться.

Подводили к бровке...

Здесь, на краю обрыва, отчаянный взгляд человека в последней надежде цеплялся за Скрипкина: помоги, пожалей, смилуйся.

А он стоял угрюмый, непроницаемый, сжимая в руках винтовку, полученную им от врагов его страны и его народа...

Зал суда...

Скамья подсудимых...

Каждый из этих девяти хорошо помнит Кристмана, и все они говорят о нем со все-

ми подробностями — рассказывают о двух его овчарках, и о двух девчонках-наложницах, и о том, как он сладострастно расстреливал из автомата, особенно «любил» расстреливать женщин, и как их самих — карателей — он «для порядка» не раз хлестал по лицу плеткой... А когда отступали из Краснодара, он в сопровождении эсэсовцев обошел здание зондеркоманды, спустился в подвал, гда сидели заключенные, приказал облить камеры бензином и поджег... После этой акции Кристман уехал «на Запад», навстречу новым своим должностям (был он в конце войны начальником гестапо в Кобленце и Клагенфурте) и навстречу «мирным будням» и маклерской конторе в Мюнхене в 1964 году...

В папках, которые лежат на судейском столе, полный перечень злодеяний Кристмана, здесь вся трагедия Краснодара, Таганрога, Ростова, каждая папка начинена кровью и трупами.

Раскроем на мгновение эти папки: вырвутся наружу зловещие эпизоды —

томительный быт оккупации;

фашистские зверства;

фашистское свинство;

фашистская наглость —

все эти купающиеся в фонтанах курортных городов гитлеровские жеребцы, и жрущий дыню белозубый эсэсовец, и наглый фашистский марш, и Краснодар тех лет — ссохшийся, жалкий, призрачный, словно старик, доживающий свои последние дни. И гнусная газетенка «Кубань», которую фашисты выпускали для оккупированного Краснодара — «под руководством великого германского народа и его вождя Адольфа Гитлера вперед к светлому будущему!»...

И унылая фашистская бюрократия.

Стучит пишущая машинка,

выбивает скучнейший, казеннейший текст инструкции — «...О коллекционировании черепов еврейско-большевистских комиссаров.

При умерщвлении надо следить за тем, чтобы голова не была повреждена. После этого необходимо отделить голову от тела и уложить ее в герметически закрытый ящик...»

Нет. Мы ничего не забыли. Мы навсегда запомнили лицо нашего заклятого врага, хорошо изучили все повадки фашизма, в смертельной борьбе с которым погибли миллионы лучших людей нашей земли.

И здесь мне для контраста очень нужно бы ввести в фильм кадры из послевоенных западногерманских (да и не только западногерманских) фильмов, телевизионных постановок, иллюстрации к книгам, в которых повествуется о событиях второй мировой войны и эсэсовцах.

Я эти фильмы видел и книги читал в Западной Германии — не знаю, удастся ли достать копии, но я помню...

Помню фашистских генералов, которых искусные киноактеры искусно превратили в добродушных папаш;

фашистских офицеров, загримированных под оперных Лоэнгринов;

отпетых гестаповских мерзавцев, превращенных, согласно сценариям и режиссерской трактовке, в туповатых исполнительных службистов;

страницы учебников, по которым изучают историю войны западногерманские школьники:

«...суровые меры в отношении партизанских банд были вызваны необходимостью...»

Оказывается, все они: и гитлеровские генералы, и эсэсовцы, и даже Канарис — никого не убивали, не вешали, они и войну-то не развязали — вот газетная шапка: «Только ли Германия виновна в этой войне?!» И недавний западногерманский канцлер Аденауэр исступленно убеждает в том, что «солдаты войск СС были обычными солдатами, такими же, как все другие...»

Так в ФРГ в новом поколении немцев пытаются убить совесть, чувство стыда и отвращение к нацистскому прошлому...

Нередко это «умерщвление совести» внешне загримировано под «антифашизм»; смотрит некий молодой западный немец «антифашистский» фильм, в котором нет недостатка в изображении ужасов, лагерных кошмаров, пыток, и не может понять, кто же это в конце концов все устроил? Если «не виноваты» ни гитлеровские генералы, ни гитлеровские сановники, ни промышленные магнаты, вскормившие Гитлера, ни даже эсэсовцы, то кто же? Может быть, все дело в мистике, в какой-то злой силе, которая давит на людей?..

Стоит ли тормошить человека, без конца напоминать ему об его ответственности за свои поступки? Дайте отдохнуть человеку, этой песчинке в водовороте событий! — взывают с кафедр буржуазные гуманисты, и умиротворенно звонят колокола,

и на умиротворенный лад настраивает вечерняя музыка.

Нам не на что обижаться.
Мы достаточно сыты.
Жуем!
Улицы пустынны.
Дверные задвижки надежны.
Сирены молчат.
Это прошло.
Мы жуем!
А что же? Ведь все в порядке.
Опаздывать нам некуда.
И нам не о чем говорить...

Эти стихи западногерманского поэта Ганса Магнуса Энценсбергера, строки, полные горького негодования против тех, кто все забыл, кто не хочет знать о прошлом и думать о будущем...

Нам хорошо! Мы достаточно сыты!

Главное, не думать. Не думать ни о чем!

Пусть человек отдыхает...

И человек отдыхает...

Вот он на воскресной прогулке, этот человек, с женой, с дочерью на фоне собственного автомобиля.

Человек отдыхает. У него спокойное, может быть, даже слишком спокойное, бесстрастное лицо.

Вот он в саду своей виллы, в тени деревьев, наслаждается отдыхом...

Вы не знаете, кто этот человек. Но его хорошо запомнили граждане оккупированного Симферополя, где он вместе со своими подручными уничтожил двенадцать тысяч жителей города, и узники фашистской тюрьмы в Ставрополе, и жертвы гестаповцев в Краснодаре, и узники Майданека, где под его руководством за три дня ради забавы были расстреляны тридцать четыре тысячи человек.

Это Вальтер Керер, командир карательной роты СС, имя которого неоднократно упоминалось на Краснодарском процессе.

Сейчас Вальтер Керер живет в Штутгарте, Бад-Канштадт, Таубенгеймштрассе, 51...

...О Вальтере Керере я впервые услышал в Краснодаре, когда выезжал знакомиться с материалами дела. Этот человек отличался исключительной жестокостью и «практическим складом ума». Видимо, он не очень-то рассчитывал на победу «германского оружия» и уже в 43—44-м годах подумывал о будущем, когда ему придется снять эсэсовскую форму и встать на «мирные рельсы». Поэтому из каждой «акции» он выуживал «материальную суть». Рассказывают, что в конце войны он доверился одному своему другу, показал ему заветный портфель с «трофеями» в виде колец, браслетов и долларов: «С этим я не пропаду ни при каких обстоятельствах»...

И он действительно не пропал.

В 1963 году я случайно увидел дом Керера в Штутгарте — дом, увитый гирляндами роз. И увидел его самого. Не знаю, передадут ли на экране выражение его лица имеющиеся фотоснимки, но меня в этом лице поразила совершеннейшая уверенность в разумности всего происходящего, в правильности «хода жизни», когда бурная, боевая молодость сменяется зрелостью и когда можно пожинать плоды и пользоваться заслуженным отдыхом. Это была уверенность предпринимателя, который считает, что он свое благополучие заработал, а каким путем заработал — это никого не касается.

Ласково звучит вечерняя музыка.

Человек отдыхает.

А между тем под звуки этой расслабляющей, убаюкивающей музыки, в полнейшем несоответствии с ней

по улицам западногерманских городов маршем проходят войска бундесвера,
смотрят сквозь неоновую иллюминацию в небо ракеты,
хохочут рыла в пивных,
и
во весь экран —
огромная карта Европы, где тремя черными пятнами — Германия в границах 1937 года:

«На три части?! Никогда!» «In drei Teile?! Niemals!» ...География реваншизма...

И вновь мы переносимся в наши края — в Анапу.

Для многих это курорт, место отдыха, но благословенный пляж был свидетелем трагедий.

Накатываются на морской берег волны, ведут свой бессловесный рассказ.

...В 1942 году фашисты схватили советского моряка-десантника. Его подвергли «активному допросу», жестоко пытали. Наконец моряк пообещал «рассказать все», попросил только, чтобы его отвели на берег моря.

Когда пришли к морю, увидели, что неподалеку от берега стоит советский десантный катер. Моряк взмахнул рукой — это был сигнал об опасности, катер тут же удалился.

На этом берегу моряка расстреляли. Кто расстрелял? Давно уже волны смыли следы убийц, и, должно быть, не осталось свидетелей — многое ли могут рассказать волны?

Через двадцать лет после этих событий люди приложили ухо к стене времени.

Кабинет следователя.

Допрос подсудимого Вейха.

Это он допрашивал и пытал того моряка, Алоис Вейх — переводчик зондеркоманды, неизменный спутник Кристмана на всех «операциях».

С легким немецким акцентом он рассказывает о своих злодеяниях...

Вейх в зале суда.

Этот человек уполз на самый край двадцатилетия: ему казалось, что он исчез, «растворился». За двадцать лет он даже успел обзавестись биографией, предварительно изменив имя и отчество. В 1962 году, осенью, возмездие настигло скромного пилорамщика из леспромхоза в глухом районе Кемеровской области.

Народ предъявил Вейху последний счет...

Но и герой не оказался безымянным. 17 февраля 1964 года газета «Комсомольская правда» напечатала статью «Он жив в сердцах».

После Краснодарского процесса откликнулись родные погибшего моряка, его товарищи.

Расстрелянного десантника звали Игорь Смирнов. Он был жителем города Анапы, на войну ушел добровольцем в возрасте шестнадцати лет...

На скамье подсудимых рядом с Вейхом сидит, пряча голову, обвиняемый Жирухин...

Вот история этого преступника.

Новороссийск. 1942 год. Здесь возле цементного завода пролегал рубеж, за которым закрепились советские воины, преградившие гитлеровцам путь на Кавказ. До сих пор еще, как памятник вечной славы, стоит посреди улицы легендарный вагон, изрешеченный пулями.

Вы видите эту дорогу?

По ней с продуктами, предназначенными для защитников города, бежал навстречу врагу угодливый и подобострастный кладовщик Николай Жирухин.

Товарищи по воинской части считали его пропавшим без вести или погибшим. Но те, кто попал в фашистский плен, встретились с ним в последнее в жизни мгновение здесь же, в оккупированном Новороссийске: Жирухин, облаченный в форму эсэсовца, подталкивал их к могильному рву...

Когда наши войска вернулись в Новороссийск, Жирухина среди них не было. Он шагнул «далеко» — служил эсэсовцам в Херсоне, в Николаеве, откатывался вместе с немцами на запад и в самом конце войны стерег антифашистов в концентрационных лагерях Гросбеерен и Вульгейде под Берлином.

...Новороссийск, улица Козлова, 62.

Надежный забор. Собака на цепи кидается навстречу входящему. Да и самый дом — выбеленный, с прочными стенами — несколько напоминает дот.

Здесь в течение многих лет скрывался от возмездия дезертир и предатель Жирухин. Подделав документы и обманув людей слишком доверчивых, он устроился учителем немецкого языка в одной из средних школ Новороссийска.

Дети, которых Жирухин обучал «глаголам сильного и слабого спряжения», конечно, не предполагали, что их учитель — убийца, своими руками, убивавший вот таких же детей.

И все же ничего не помогло Жирухину — ни фальшивые документы, ни хитрость, ни собака на цепи.

Под конвоем, в сопровождении следователя мы видим Жирухина, опознающего места, где он совершил свои преступления.

Справедливость вырвала его из уютного послевоенного быта, вернула туда, в 42-й, в 43-й год, и заставила отвечать перед народом...

Вот один из уроков, которые преподносит возмездие: оно по-своему распоряжается временем и заставляет действовать память.

...В одно из воскресений, когда в работе суда был перерыв, мы отправились в Новороссийск: там в цементной пыли около цементных заводов я увидел тот легендарный вагон — деревянная обшивка сгорела, а металлический каркас в миллионах пулевых пробоин казался ажурным.

И там же, в Новороссийске, я побывал в жирухинском доме на улице Козлова.

И вот что интересно: во время этой своеобразной экскурсии я убедился в неуместности выражения: зло соседствует с добром, высокое с низким, подвиг с предательством.

Нет, здесь в Новороссийске они никак не соседствовали.

В облике города, в самом воздухе Новороссийска разлита была высокая торжественность победы над злом, которое уползло, упряталось в домик на улице Козлова. Там, на этой улице, разговаривая с соседями Жирухина, я тоже все время ощущал неуместность слова «сосед» применительно к Жирухину, потому что был он для них не соседом, с которым приключилась беда (арест, суд), а обманувшим их отщепенцем; и я выслушивал от них — вчерашних солдат, моряков, партизан и сегодняшних обычных новороссийских граждан — слова гнева, ненависти и отвращения к подлецу.

Зал суда.

Скамья посудимых.

Я всматриваюсь в их лица, слушаю их показания, пытаясь понять, что́ все же заставило этих людей скатиться в такую пропасть, какая внутренняя «пружина» в них не сработала, что́ парализовало их совесть и разум, чем они руководствовались в своих действиях.

Их объяснения одинаковы, все они говорят примерно одно и то же: «Попал в водоворот войны, и все тут», «Попал в свиное стадо и стал сам свиньей», а когда их спрашивают, почему «попал», отвечают: «Так вот получилось... струсил... жрать было нечего... молодой был...»

Поправшие воинскую присягу, подло нарушившие приказ Родины, они ссылаются теперь на то, что вынуждены были выполнять приказы своих эсэсовских начальников: «Попробуй уклониться, самого расстреляют».

Тактика эта хорошо известна.

На Нюрнбергском процессе гестаповский шеф Кальтенбруннер уверял суд, что выполнял приказы Гитлера и Гиммлера. Эйхман на суде доказывал, что выполнял приказы Кальтенбруннера.

Спросите Кристмана, он объяснит свои зверства тем, что выполнял приказы Эйхмана или Биркампфа.

Эти сидящие на скамье подсудимых предатели говорят, что боялись ослушаться Кристмана.

Зловещая и трусливая иерархия фашистских убийц...

Между тем все они сверху донизу были одержимы жадностью, их распирала чудовищная алчность, и хотя они удовлетворяли свою корысть в различных масштабах, в зависимости от «чина» и занимаемой должности, суть была одна: нажиться за счет чужой крови, убить — лишь бы прибрать к рукам чужую землю, чужой дом, чужое имущество; они готовы были все человечество раздеть вплоть «до нижнего белья».

И если Гитлер мечтал о мировом господстве, о жизненном пространстве «до Урала», если Геринг крал заводы, пшеницу, каменный уголь и музейные ценности, если Кристман отправлял из Краснодара в Германию ворованый трикотаж, радиоприемники и набивал чемоданы золотом, то эти девять довольствовались малым: «барахлом», «тряпками», оставшимися от убитых, сапогами, снятыми с трупа, сережками, вырванными из ушей расстрелянной женщины, золотыми коронками, изъятыми изо рта жертвы...

На процессе в Краснодаре обвиняемый Сухов рассказывает о том, как он, вооружившись щипцами, искал «золотишко» во рту казненных...

Вот что такое фашизм, вот до какого «уровня» он опускает людей, и вот нравственный облик тех, кто ему служит...

Они были садистами, грабителями и отличались при этом дьявольским лицемерием...

На экране — популярная в фашистской Германии фотография: Гитлер гладит по головке маленькую девочку. Фюрер — отец, фюрер любит детишек.

Фотография расплывается, и перед нами — может быть, та же девочка за колючей проволокой, в полосатом арестантском халате. Иные проступают картины: дети, стоящие в очереди в газовую камеру, и трупы, трупы детей.

Это была неслыханная в истории эпоха систематического, продуманного и «организованного сверху» детоубийства...

Взгляните на этот снимок.

Школьный класс. Дети в пионерских галстуках. Переходящее красное знамя: «Да здравствует наша могучая Родина — СССР!»

До войны в Ейске существовал детский дом для костнотуберкулезных детей, о которых Советская власть проявляла особую, трогательную заботу: постоянный врачебный надзор, солнце, морской воздух, литкружок, изокружок. Умные, с чутким и добрым сердцем энтузиасты-воспитатели...

Девятого октября 1943 года к Ейскому детдому подъехала закрытая немецкая автомашина темно-серого цвета. Это была душегубка.

Эсэсовские офицеры прошли в кабинет директора...

Несколько карателей, лежа на траве, покуривали, ждали начала «операции».

...Краснодарский процесс. Обвиняемый Сухов рассказывает подробности «ейской акции», в которой он сам участвовал...

Сухов не знал, что кое-кому удалось вырваться из его железных лап, спрятаться в подвале, на чердаке, за цветочной клумбой. Несколько детей уцелело.

И вот на процессе в Краснодаре палач встретился со своей жертвой.

Мы присутствуем на очной ставке Сухова и свидетеля обвинения Леонида Дворникова — бывшего воспитанника Ейского детдома, чудом спасшегося от смерти в душегубке.

Возмущенно гудит зал.

Глухой рокот гнева накатывается на скамью подсудимых.

Ейский детдом. Обезображенные трупы. Двести четырнадцать детей, умерщвленных газом...

И вновь перед нами их живые, добрые лица с той довоенной фотографии.

Знайте вы, лежащие в братской могиле, Нина Шолохова... Вася Дружинин... Толя Манацкий... Вера Опришкина... Витя Филатов... Зина Вайскенберг... Алеша Халин... Яша Литвинский...

Мы не забыли про вас...

Мы чтим вашу святую память...

Мы разыскали ваших убийц и привели сюда, в Краснодар, для ответа...

В зале Краснодарского Дома офицеров, где проходит процесс, сидят ветераны труда и молодые ударники, вдовы героев, павших в боях за Родину, и бывшие солдаты великой войны. А стены фойе увешаны портретами тех, кто в смертной схватке с врагом прославил свою страну и спас человечество.

Девять подсудимых за деревянным барьером называют отщепенцами еще и потому, что свои преступления они творили в чистые, героические годы, когда миллионы их земляков и сверстников не жалели ни сил, ни крови, сражаясь с фашизмом на фронте, в тылу, в партизанских отрядах и даже в фашистском плену, в лагерях смерти.

Таганрог... Здесь в 1941 году в черные дни оккупации возникло молодежное подполье, возглавлявшееся Николаем Морозовым.

Перед нами реликвии тех далеких лет: радиоприемник, оружие подпольщиков, листовки.

Партизанское движение охватило весь город. Плечом к плечу с группой Морозова действовал «Боевой штаб» Василия Верановского.

Но в том же Таганроге в том же 1941 году, когда в затемненных домах припадали к самодельным радиоприемникам отважные юноши и девушки, восемнадцатилетний дылда Псарев, посоветовавшись с «тетей», записался в полицию, рассчитывая получить «пайку» и выбиться в люди при «новой власти». Он начал с малого — охранял военнопленных на территории кожзавода, а закончил свой путь убийцей, вешателем, бесчинствовал на Кубани и в Белоруссии, в Польше доставлял узников в лагерь смерти Майданек...

Так, «отщепившись», отколовшись от своего народа, Псарев стал преступником, запятнавшим себя кровью людей многих национальностей..

Он сидит перед следователем, уже «зрелый мужчина» с солидной лысиной. Двадцать лет прошло, достаточно было времени для того, чтобы осознать «роковые ошибки» молодости, очиститься от грязи и крови, раскаяться. Нет, Псарев оказался неисправимым. На предварительном следствии он врет, отпирается, пробует запутать следы.

Процесс — та же битва, где над фашистской ложью и беззаконием должны восторжествовать Закон и Правда.

Каждая сторона ведет эту битву по-своему. Суд добивается истины, Псарев этой истины страшится. Припертый к стене, пригвожденный к скамье подсудимых, он думает только об одном: прорвать кольцо обвинения, уйти от ответа, выжить.

Может быть, удастся скрыть какой-либо эпизод?

Прикинуться простаком?

Схитрить?

Разжалобить судей и публику?..

И опять перед нами Таганрог, дорога, которая ведет от Владимирской площади на Петрушину балку, к месту массовых казней.

В феврале 1943 года здесь расстреляли Морозова.

В июне провокаторы выдали Верановского и других партизан.

Отсюда, с Владимирской площади, в деревню Петрушино двадцать два месяца под-

ряд возили на грузовиках, гнали пешком заложников и «подозрительных», коммунистов и комсомольцев, евреев и цыган, русских и украинцев.

Мы едем по этой черной дороге в серосвинцовый день, пытаясь представить себе, как двигалась по этой дороге очередная колонна смертников.

Эти километры были путем смерти и путем надежды: кто-то пустил слух, что в Петрушино будет привал. А потом, когда они сошли с дороги и спустились в узкую, между двух черных холмов, ложбину и задние увидели, как те, кто шел впереди, остановились, и что взлетели тяжелые комья черной земли — это рыли могилу, — они поняли, что вот именно сейчас, именно здесь наступит смерть.

Их стали «по-хорошему» уговаривать — «без паники» раздеться и прыгать в яму, «соблюдать порядок», а один из карателей, может быть тот же Псарев, устало сказал: «Ну, проявите же наконец сознательность. Надо раздеться. Сойти в яму. Вот так». И одни механически выполняли приказ, а другие начали упираться, плакать, кричать, но это не помогло ни тем, ни другим. Их убили.

Теперь мы той же ложбиной приближаемся к страшному месту: безлюдье, чернота земли... И пока мы идем, мы слышим Женский Голос, читающий Письмо.

Это — Письмо Неизвестной, одной из многих тысяч жертв зондеркоманды «СС 10-а», письмо из таганрогской тюрьмы, написанное в страшном смятении огрызком карандаша...

«...Тоня, я очень печальную новость узнала, что меня этапом отправлять будут, но ничего, буду терпеть, я все равно погибну... Я вас прошу — не обижайте Лианочки. В 10 часов утра в пятницу будут меня гнать, старайтесь меня видеть, договоритесь как-нибудь устроить свидание, и очень прошу — Лианочку хочу видеть, приведите ее сюда, может, дадут попрощаться. У меня мечты только за нее, я не знаю, почему она такая несчастливая...

Продай мои туфли, но только устройте, чтоб я увидела Лианочку, узнайте, по какой дороге поведут, может, Клавдия подойдет туда с Лианочкой, я хоть попрощаюсь, если у вас чувства материнские. Я больше ее не увижу и вас... Вы будете жить, а я обливаться кровью...

Я вам пишу, а вы мне ни единого раза не отвечали, как вы живете и как моя золотая дочечка, интересно, у кого она останется жить, вот ей, бедной, досталась доля. Пока до свидания, не обижайте, последний раз привет всем: отцу, матери, Жене, бабушке, тете Кате, всем ребятам твоим и детям и моей дочечке. Целую вас всех крепко и свою белокурую Лианочку целую в глазки и лобик...»

Кто эта женщина? При каких обстоятельствах она погибла? За что вы ее убили, Псарев, Скрипкин, Вейх? Расскажите суду!

Молчат. Не помнят.

Слишком много было «эпизодов», они сбились со счета, и количество жертв измеряют автомашинами...

Девять человек на скамье подсудимых. Но не всех преступников еще постигла справедливая кара.

Этим фильмом мы предъявляем суровый счет палачам из зондеркоманды «СС 10-а», которые успели улизнуть от возмездия на Запад, под защиту иностранных разведок и всемирной реакции.

Мы предъявляем счет

начальнику зондеркоманды д-ру Курту Кристману —

запомните все его адрес: ФРГ, Мюнхен, Шютценштрассе, 1;

его заместителю, организатору убийства ейских детей Курту Тримборну —

ФРГ, Вупперталь, Цунфтштрассе, 20;

зловещему врачу команды д-ру Гансу Герцу,

палачу Таганрога, Ростова и Краснодара;

палачам Раабе, Паулю Цаппу, Генриху Винцу и другим.

Мы предъявляем счет изменникам Родины, пособникам гитлеровских убийц...

Вы видите эту роскошную виллу? Она помещается в Канаде, в городе Торонто, на улице Дюпон ле нокс. Здесь обитает провокатор, фашистский прислужник Александр Ковалов, следователь таганрогской полиции, который пытал и расстреливал отважных подпольщиков, лично убил партизана Василия Верановского. На его руках кровь той женщины, которая писала письмо «белокурой Лианочке»...

А это сослуживец Скрипкина и Псарева — Залесский Иван Иванович... Посмотрите на него. Он недурно устроился в Западной Германии, он еще полон энергии, этот не-

годяй, который прошел с зондеркомандой кровавый путь от Анапы до Мозыря, сжигал села, убивал детей, душил газом женщин. После войны Залесский оказался в Англии, вступил в антисоветскую организацию, из Англии перебрался во Францию, в Лион, затем в Западную Германию, в шпионскую школу. Во время контрреволюционного мятежа в Венгрии Залесского направили в Австрию, готовили к переброске через венгерскую границу для помощи мятежникам. В августе 1957 года Залесский — в Западном Берлине, ведет подрывную контрреволюционную работу. С декабря 1958 года он работает на антисоветской радиостанции во Франкфурте-на-Майне.

...Вот логическое продолжение «службы», начатой двадцать лет назад в зоне расстрелов, душегубок и виселиц.

И если кто-нибудь услышит в эфире эту радиостанцию, пусть знает, что голосом Залесского сегодня, в 1964 году, говорит зондеркоманда «СС 10-а».

Мы обращаемся ко всем честным и добрым людям Европы и Америки. Помните: убийцы среди вас! На нашей обновляющейся планете не должно быть места гестаповским призракам! Знайте: это не только наши враги. Они враги всего мира, всего человечества, ваши враги, матери Канады, Соединенных Штатов Америки, Западной Германии, Франции! Дай им волю — они вновь будут убивать, заталкивать в газовые автомобили, истово служить любому черному делу, лишь бы им побольше платили за кровавую службу. Они и сейчас, применительно к новым условиям, продолжают свою подрывную работу. Шпионят, клевещут, сеют недоверие между народами и государствами.

Мы имеем право требовать их разоблачения, потому что нам слишком дорого обошлись злодеяния гестаповских зондеркоманд, «теория» и практика фашистских преступников.

Навсегда в память поколений советского народа впечатались картины тех лет, оставили в ней кровавое клеймо.

Мы никому не желаем этой участи,
мы только напоминаем вам о нашем горе, чтобы предостеречь вас.

Зло должно быть наказано.

Возмездие должно быть неотвратимым.

Заклятые враги человечества не смеют пользоваться человеческой снисходительностью и нагло издеваться над человеческой добротой и милосердием.

Тот, кто посягнул на жизнь ребенка,
ограбил и убил беззащитного,
стрелял в спину безоружному,
тот, кто запятнал свое имя страшным словом «фашист», должен знать, что возмездие не мистика, не пустая фраза, а закономерность.

Урок должен стать поучительным. Навсегда. Для многих.

...Краснодарский процесс.

Судебное следствие закончено.

Слово получает прокурор генерал-майор юстиции Афанасьев.

Судебный процесс над фашистскими карателями велся с неукоснительным соблюдением процессуальных норм.

Виновность подсудимых была взвешена на точнейших весах советского правосудия...

Надвигается неизбежный финал.

24 октября 1963 года Военный трибунал Северокавказского военного округа огласил приговор...

Шквалом накатываются аплодисменты. Крики: «Смерть фашистам!»...

Я вновь гляжу на людей, сидящих в зале суда, и знаю, что они, эти люди, незлобивы, скорее сердобольны и отходчивы. Нет, не чувство слепой мести, не страсть к зрелищам привели их сюда, в судебный зал, а жажда высшей справедливости, священное чувство неприятия зла.

Девять преступников обезврежены. Под строгим конвоем они покидают зал.

И мы с благодарностью должны подумать о тех, чьим упорным трудом, мужеством, неусыпностью памяти изобличены и наказаны изменники Родины, пособники фашистских убийц.

Преступников уводят. Процесс окончен. Но суд над фашизмом, всемирный процесс разоблачения фашизма будет продолжен. Раздавленный в 1945 году, фашизм еще жив: то и дело человечество сталкивается с его проявлениями,

когда узнает об эсэсовских сборищах и реваншистских «требованиях» в ФРГ,
о провокациях в Западном Берлине,
о расистских бесчинствах в Алабаме,
о казнях коммунистов во франкистской Испании,
о трагедии, происшедшей недавно в Далласе...

Потому что фашизм — это ненависть, жестокость и лицемерие,

фашизм — это ложь,

это тупая злоба и презрение к человеку, к его труду, к делу его рук,

фашизм — это культ грубой силы и трусливое предательство,

это ненависть к миру,

фашизм — это война...

Вот почему девять незначительных отщепенцев, сами того не сознавая, оказались участниками «процесса» (не судебного, а социального и психологического), который объединил в некое «целое» гитлеровскую жажду захвата и «териториальные претензии» западногерманских реваншистов, антикоммунизм в его вчерашнем, нынешнем обличье и расовое высокомерие, коварство, положенное в основу государственной политики.

Вот почему Краснодарский процесс был не обычным судебным разбирательством, а еще одним Судом над фашизмом, войной и агрессией...

...В последний раз мы видим обвиняемых. Один за другим с заложенными за спину руками они выходят из здания суда...

Отъезжает тюремный автобус.

И мы остаемся на улице мирного Краснодара, с его трудовыми буднями и обычной жизнью.

И в последний раз память отбрасывает нас на двадцать лет назад, в Краснодар дней оккупации, в бездну войны,

и мы видим здание зондеркоманды,

камеры пыток,

жизнь, содержание которой — смерть.

Все это было...

И все это осталось бы таким навсегда, если бы не великая антифашистская армия, Советская Армия, ее рядовые и полководцы, танкисты в шлемах, пехотинцы в обмотках, ее артиллеристы, связисты, саперы, летчики, ее санитарки и регулировщицы, ее «бродяги-журналисты», поэты, политотдельцы, ее уральский и зауральский тыл — Страна...

Вот она идет наша Советская Армия, смывая с экрана зловещие картины оккупации.

Скульптурная группа «Непокоренные» неподалеку от Новороссийска чуть в стороне от шоссе.

Старик.

Женщина.

Мальчик.

Мирное поле. Дымят трубы новороссийских заводов. Дети идут.

По южной курортной дороге спешат машины, которые везут хлеб, и везут станки, и везут плоды и фрукты, и отдыхающие едут семьями к морю.

Каменщик стену кладет...

Поднимаются новые здания...

Это — жизнь, которую мы отстояли...

Октябрь 1963 — январь 1964 года
Краснодар—Мюнхен—Москва

Главный редактор Л. П. ПОГОЖЕВА

Редколлегия: А. В. БАТАЛОВ, Я. Л. ВАРШАВСКИЙ, В. Н. ГОЛОВНЯ, А. М. ЗГУРИДИ, А. В. КАРАГАНОВ, Р. Л. КАРМЕН, Г. М. КОЗИНЦЕВ, И. П. КОПАЛИН, В. Т. КУКИНОВА, Л. А. КУЛИДЖАНОВ, А. Е. НОВОГРУДСКИЙ, М. Г. ПАПАВА, И. А. ПЫРЬЕВ, С. Г. РОЗЕН, В. Н. СУРИН, Р. Н. ЮРЕНЕВ, С. И. ЮТКЕВИЧ

Обложка С. Б. Телингатера

Художественный редактор Л. И. Гориловская

Рукописи не возвращаются

Издание Союза работников кинематографии СССР

Адрес редакции: Москва, Г-69, ул. Воровского, 33. Тел. К 5-43-87

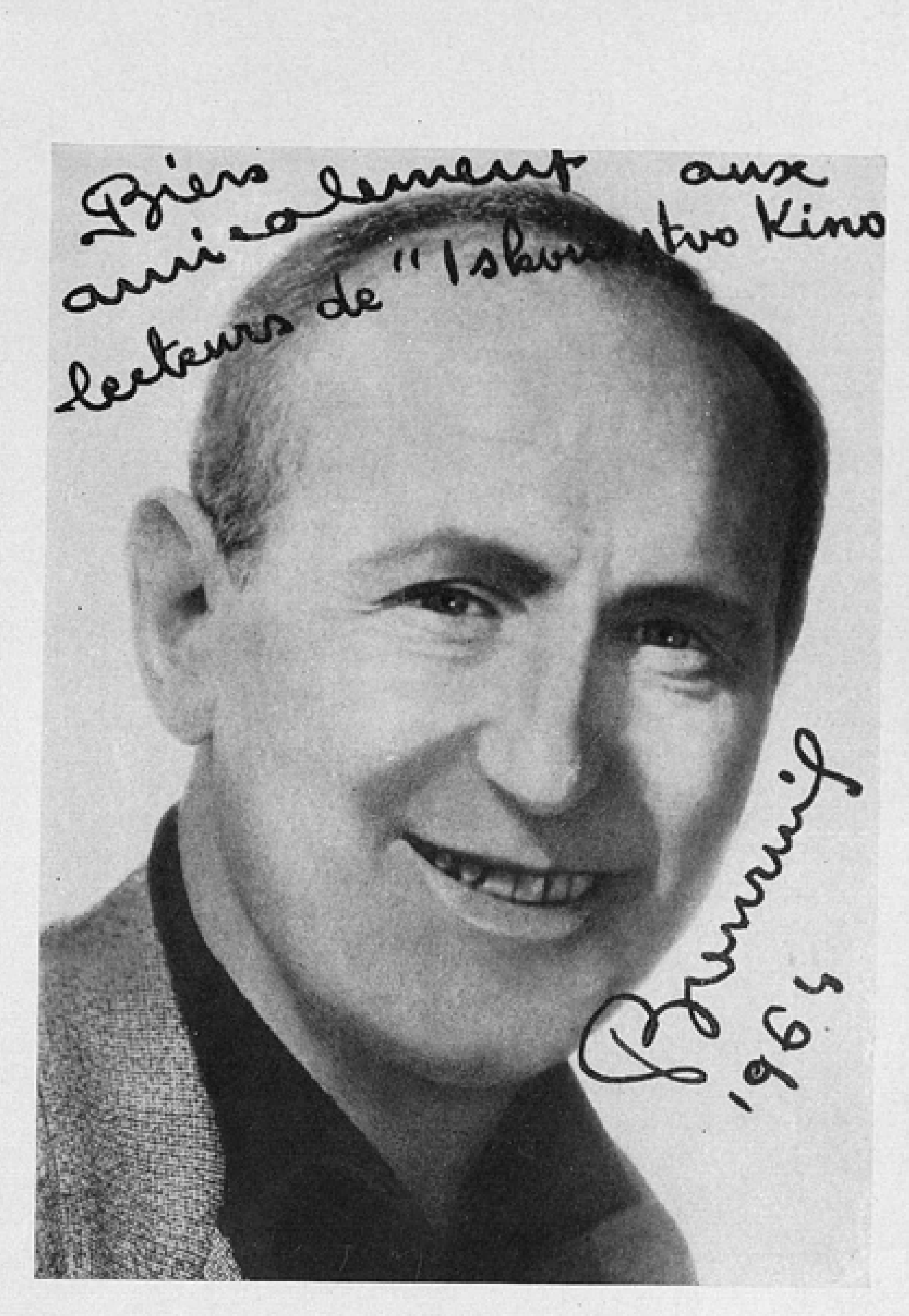
А 07573. Подписано к печати 30/VI-1964 г. Формат бумаги $82 \times 108^1/_{16}$

Печатных листов 10,5 (условных листов 17,1). Учетно-издательских листов 17,81

Тираж 26 920 экз. Заказ 3279

Московская типография № 2 «Главполиграфпрома»
Государственного комитета Совета Министров СССР по печати
Москва, Проспект Мира, д. 105.

Цена 1 руб.



БУРВИЛЬ (см. стр. 102)



АЛЕН ДЕЛОН (см. стр. 97)

Индекс
70399



АЛЕКСАНДРА ШЛЁНСКА (см. стр. 98)



БАРБАРА КРАФТУВНА (см. стр. 99)